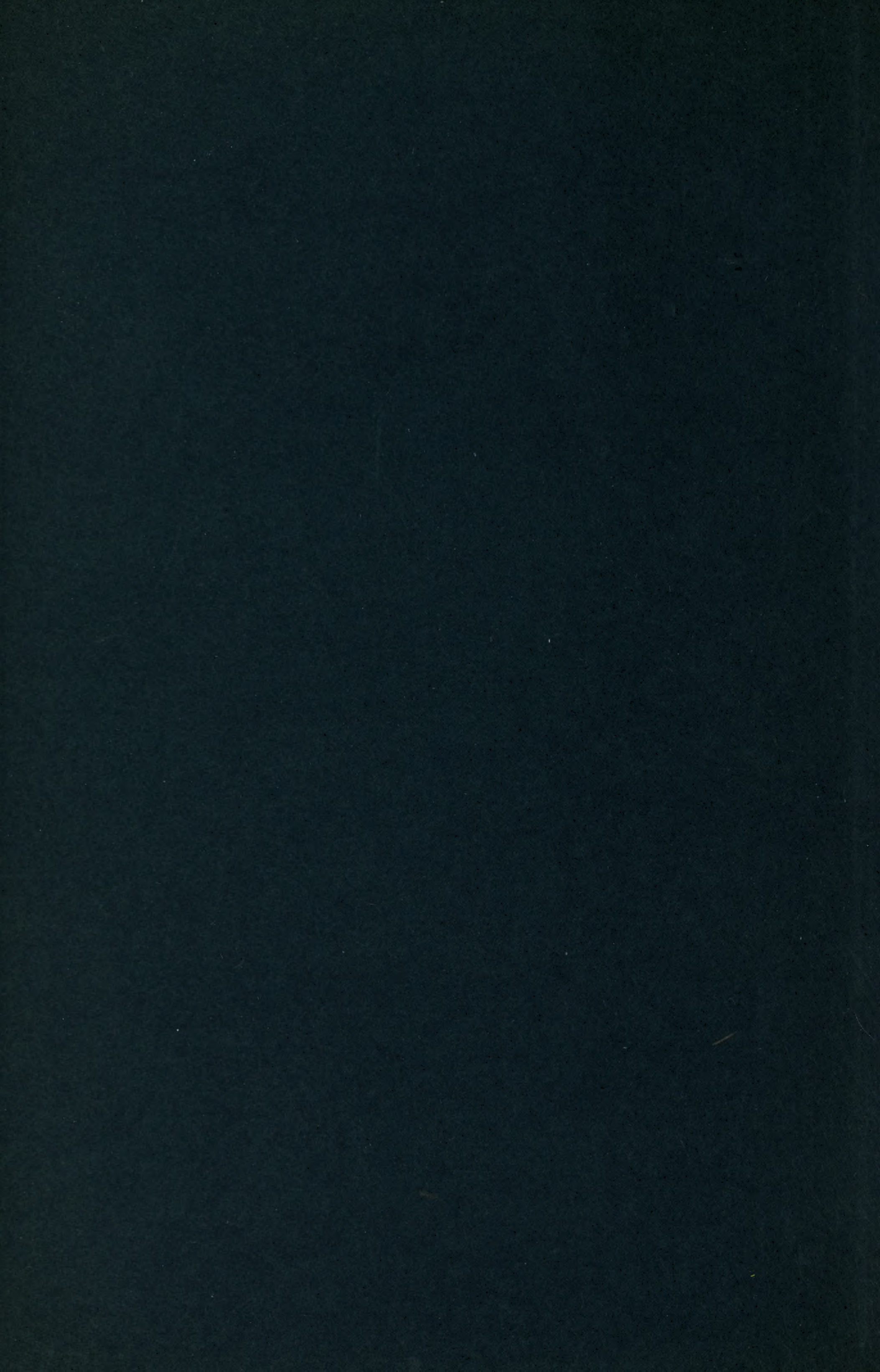

Jahrbuch
des Freien
Deutschen
Hochstifts
1906




AUS DER BÜCHEREI VON
WULF-TILLI ANKEL







Wieland
Original im Frankfurter Goethemuseum.

Jahrbuch

des

Freien Deutschen Hochstifts.

1906.





Frankfurt am Main.
Druck von Gebrüder Knauer.



Inhalt.

Abbildungen:

I.

Aus den Lehrgängen.





Lessing als Theolog.

Von Professor D. Martin Rade in Marburg.

1. Die von Lessing abgelehnte Theologie seiner Zeit.

Das achtzehnte Jahrhundert kann man mit Recht betrachten als ein Zeitalter der Emanzipation von der Theologie. Aber trotzdem und eben darum war es voll von Theologie. Und man kann es mit gleichem Rechte ansehen als eine Zeit des Suchens nach einer neuen Theologie. Vielleicht glaubte man gar zu rasch, schon gefunden zu haben; tatsächlich stehen wir in der Theologie von heute noch mitten drin in der Bewältigung der Aufgaben, die uns damals gestellt worden sind; aber wenn wir das Gefühl haben, nicht vergeblich zu arbeiten, so gebührt doch ein gut Teil des Verdienstes daran der auch positiven Arbeit des 18. Jahrhunderts.[1])

Zu den großen Emanzipatoren des deutschen Geisteslebens von der Theologie gehört sicherlich Lessing.

Ist er auch bahnbrechend gewesen für eine neue Fassung und Begründung der Theologie? Unser Thema bedeutet die These, daß wir dies bejahen.

Die Voraussetzung für eine solche Stellung Lessings in der Geschichte der Theologie ist ohne Zweifel seine Vertrautheit mit der Theologie, die zu seiner Zeit herrschte. Das war nun keine einheitliche Größe mehr, wie zur Blütezeit der Orthodoxie, sondern stark unterschiedene Richtungen spalten

---

[1]) Es genügt an zwei Männer und zwei Bücher zu erinnern, die das Jahrhundert umspannen: Leibniz mit seiner »Théodicée« 1710, Kant mit seiner „Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft" 1793.

die Theologie seit Beginn des Jahrhunderts. Mit allen hat Lessing sich berührt, alle hat er gekannt. Und alle hat er abgelehnt. Ohne damit zugleich Theologie und Religion überhaupt abzulehnen. So mag er wohl ein Neues schaffen oder anbahnen auf diesem Boden, wenn anders er sonst das Zeug dazu hat. Und das wird eben von uns zu untersuchen sein.

Drei Hauptrichtungen unterscheiden wir in der damaligen deutschen Theologie.

1. Das orthodoxe Luthertum. In seinem Schoße ist Lessing geboren. Er hat ihm eine Absage geschrieben schon als Zwanzigjähriger in jenem Briefe vom 30. Mai 1749. Er hat es bekämpft, aber verstanden. Er hat sich immer wieder als Lutheraner gefühlt und gelegentlich auf sein Luthertum gepocht zu Goezes Entsetzen. — Die lutherische Orthodoxie hat durch das ganze 18. Jahrhundert hindurch noch eine große Herrschaft gehabt.

2. Der Pietismus. Wenige Meilen von Kamenz wurde 7 Jahre vor Lessings Geburt Herrnhut gegründet. Das Laienchristentum des Pietismus hat hier seine für Deutschland wirksamste Form gefunden. In der theologischen Wissenschaft hat der Pietismus nur eine kurze Zeit sich versucht und ohne zu siegen: 1694 wurde ihm die Universität Halle gegründet, aber schon seit 1720 sank seine dortige Herrlichkeit in sich zusammen. Als Theologie hat diese Richtung Lessing nie imponiert, wohl aber als Frömmigkeit. Das klingt aus jenem Briefe vom 30. Mai 1749 hervor und erfüllt das 1750 (von dem 21jährigen) geschriebene Fragment: „Gedanken über die Herrnhuter"; es begleitet ihn bis zum „Testament Johannis" und bis in den „Nathan" hinein.

3. Die Neologie oder die moderne Theologie jener Tage. Ihr Sitz wurde das Preußen Friedrichs, vornehmlich Berlin. Ohne Gott war die deutsche Aufklärung nirgends. Ein Gottesleugner war nicht einmal der Gast des Königs, Voltaire, noch weniger der König. Das Écrasez l'infâme, mit dem jener die Kirche und alle positive Religion verwünscht, bezog dieser auf den römischen Katholizismus und brachte dem Protestantismus eine relative Schätzung entgegen als der von Aberglauben und Intoleranz freiesten Religion. Das Système de la nature widerlegend hat er sich der Berg-

predigt und der christlichen Moral angenommen. In den ersten Wochen seiner Regierung rief er Christian Wolff nach Halle zurück. War etwa der ein Gottesleugner oder auch nur ein Kirchenfeind? Orthodoxie und Pietismus empfanden ihn so; Theologen und Vermittelungstheologen haben sich mit Wonne seiner Philosophie bemächtigt. Fester stand doch Gott nie, als da er von Wolff nach rein mathematischer Methode demonstriert wurde! Galt das nur den Wahrheiten der „natürlichen Religion", so war doch damit das Fundament gelegt; an diesem Felsen mochten die „Deisten" sich die Köpfe zerbrechen; wer Übernatürliches begehrte, dem ließ Wolff Raum auch noch dafür. Und viel anders sehen die übrigen deutschen Aufklärer auch nicht aus. Friedrich Nicolai, der als Buchhändler in Frankfurt a. O. Wolff aus Kollegienheften studierte und in der „Allgemeinen Deutschen Bibliothek" den Theologen ihr wirksamstes Organ schuf, der „Marketender des theologischen Freikorps", war immer mit seiner Leidenschaft, soweit er solche hatte, bei der vernünftigen Religion. Und Moses Mendelssohn, der jüdische Kaufmann, der Verfasser des „Phädon" zu Ehren der Unsterblichkeit und der „Morgenstunden" zum Erweise des Daseins Gottes — war der kein Theolog? Von den andern Popularphilosophen zu schweigen. Mit ihnen im Bunde eine stattliche Schar zünftiger Männer. Auf dem theologischen Katheder wirkten in Halle neben und nach einander der gelehrte Dogmatiker Siegmund Jakob Baumgarten (seit 1743), vom Alten zum Neuen überleitend, und Johann Salomo Semler (seit 1752), ein Neues bringend mit grundlegender historischer Bibelkritik. Alle anderen sind heute wie vergessen, außer dem berüchtigten Karl Friedrich Bahrdt. Wichtiger als die Professoren waren für die Kirche und für die Menge der Gebildeten und Halbgebildeten Männer im geistlichen Amt, wie der Abt Jerusalem in Braunschweig, der sich nicht scheute, Lessing zu Gaste zu laden auch nach den Fragmenten, und drei in Berlin: der Domprediger Sack, Friedrichs des Großen Pastor; Propst Spalding an Nikolai; Teller, Propst in Berlin-Köln, alle drei Mitglieder des Oberkonsistoriums der preußischen Landeskirche. Sie haben auch schriftstellerisch stark eingewirkt.

Ein freier Geist wie Lessing schien recht eigentlich be-

rufen, in diese Reihen mit einzutreten, diese Richtung zum Siege zu führen. Seine persönliche Gemeinschaft mit Nicolai und Mendelssohn war die gegebene Brücke dazu. Aber sein Genius war davon weit entfernt. Wie schroff er die moderne Theologie und die verwandte religiöse Popularphilosophie jener Tage ablehnte, dafür sei nur auf bekannte briefliche Äußerungen vom 25. August 69, 4. April 73 und 2. Februar 74 verwiesen.

Was gab ihm die Unabhängigkeit seiner Haltung auch dieser dritten starken Strömung gegenüber, die ihn so gern zum Führer gehabt hätte? Das Rätsel wäre rasch gelöst, wenn Friedrich Heinrich Jacobi mit seinen Enthüllungen über Lessings Spinozismus Recht gehabt hätte. Denn Spinoza freilich war für die religiöse Aufklärung des 18. Jahrhunderts das rote Tuch. An seiner Atheisterei maßen auch die Freisinnigsten noch ihre Frömmigkeit. Erst der Streit um Jacobis Mitteilungen (1785), der Mendelssohn tötete und die ganze interessierte Welt in zwei Lager teilte, hat eine neue bessere Schätzung Spinozas gebracht, die rasch das Urteil über ihn umkehrte: man denke an Herder, Goethe, Schleiermacher. Aber Lessing hat dazu mit Willen wenig oder nichts getan. Wäre er Spinozist gewesen, er würde nicht geruht haben, auch diesem einsamen Denker eine Rettung zu widmen. Er hat seit seiner Breslauer Zeit Spinoza studiert und von ihm gelernt. Aber er hat seinen Meister Leibniz nicht um Spinozas willen verlassen. Und er ist in der Ausbildung seiner Philosophie eigne Wege gegangen. Was Jacobi erzählt, ist wahr, beweist aber nicht Lessings heimlichen Spinozismus. Und so ist dieser vermeintliche Spinozismus der Schlüssel nicht, der uns Lessings isolierte Theologie erschließen könnte.

Wir werden dem Rätsel nur durch ein näheres Studium Lessings selber beikommen können.

2. Lessings Beiträge zur Theologie vor dem Fragmentenstreit.

Wenn der Lebensgang Lessings seine Beschauer zwingt, während seines letzten Jahrzehnts ihn als Theologen zu betrachten, bringen sie in der Regel, von einem scheinbar ganz andern Lessing herkommend, nicht die Kenntnisse mit, ihn als

solchen zu würdigen. So lohnt es zuzusehen, was Lessing vor dem Fragmentenstreit auf theologischem Gebiete geleistet hat. Und zwar öffentlich. Seinen Nachlaß werden wir vorläufig nur zur Erläuterung heranziehen.

Seit 1751, seit seiner ersten Berliner Zeit, schriftstellert Lessing über Theologie. In der Vossischen Zeitung: Werke, Hempelsche Ausgabe Bd. 17.[2]) Insbesondere die englischen und deutschen Apologeten, die der englische Deismus auf den Plan gerufen hatte, bekam er zu rezensieren. Wie sehr das Für und Wider dieser Literatur ihn beschäftigt hat, bezeugt er später in der Bibliolatrie: 17, 168 f. „Ich ward von einer Seite zur andern gerissen, keine befriedigte mich ganz."

1753 beginnt die Reihe der Rettungen. Es sind ihrer acht. 1753 Lemnius, 1754 Cardanus, der antisynkretistische Anonymus, Cochläus, 1770 Berengar, 1774 Neuser, und zu den sechs Personen zwei Dogmen: von den ewigen Strafen und von der Dreieinigkeit. Die große Pause ist ausgefüllt durch den Beginn eines eingehenden Studiums der Kirchenväter (in Breslau), durch das er sich später den Zunfttheologen so überlegen fühlte: 17, 170. Auch fällt in diese Zeit ein sehr interessantes Scharmützel mit dem Cramer-Klopstockschen Nordischen Aufseher in den Literaturbriefen 1759 und 1760 (9, 177 ff., 287 ff.), bei dem sich Lessing u. a. auf den pädagogischen Trik einläßt, Kindern Jesus erst bloß als einen frommen und ganz heiligen Mann, später als ewigen Erlöser zu lehren.

Um seines Berengar willen fand Ernesti Lessing des Dr. theol. würdig. Uns interessiert noch mehr seine Behandlung der beiden für die damalige Aufklärung so anstößigen Dogmen von der ewigen Verdammnis und der Dreieinigkeit. Diese Beiträge führen sich als Leibniz-Studien ein, aber fühlbar bewährt sich hier, was Lessing gelegentlich auf den Philosophen anwendet: daß „man selten in das Einzelne und Genaue einer Streitigkeit sich einläßt, an der man keinen wahren Anteil nimmt" (18, 127), an Lessing selbst.

Ziehen wir das Fazit, indem wir fragen, was gegen-

---

[2]) Alle Zitate, wo nichts anderes bemerkt ist, beziehen sich auf die Hempelsche Ausgabe von Lessings Werken; wird nur eine Seitenzahl notiert, so betrifft sie den vorher zitierten Band.

über den unterschiedenen drei Richtungen aus Lessings theologischer Schriftstellerei vor dem Fragmentenstreit herauskommt.

1. Gegenüber dem Luthertum verhält sich Lessing pietätvoll ablehnend, auf ein relatives, historisches Verständnis zurückgehend. 8, 169. 180. 189; 14, 83. Gedanken wie: „Lassen Sie uns jene weise Vorsicht bewundern, welche auch die Fehler ihrer Werkzeuge zu brauchen weiß!" (8, 180) und: „Als ob Gott das, was er durch ihn verrichtet hat, sonst nicht würde durch ihn haben verrichten können" (14, 83), brechen mit der kleinlich pragmatischen Auffassung jener Tage, für welche die Geschichte nichts war als eine große Kinderstube voll artiger und unartiger Kinder. Wo aber gab es damals nur einen unter den freien Geistern, der — gegen den neuen Sokrates! — die Ewigkeit der Sündenstrafen zu vertreten gewagt oder nur Lust gehabt hätte? Es lohnt Lessing, hier wie beim Dogma der Dreieinigkeit durch die „rohen und wüsten Begriffe" zu der darin enthaltenen, nicht so eilig wegzuwerfenden Wahrheit durchzudringen.

2. Für das Herrnhutertum bricht Lessing gleich mit seiner ersten einschlägigen Rezension in der Vossischen eine Lanze. Sofort bezeugt er dem Herrnhuter, daß sein Kopf „zu nichts weniger als zu systematischen Begriffen und abgemessenen Ausdrückungen geschickt" sei. Aber kann nicht darum sein Wille gut sein? Die Linie vom Testament Johannis zum Nathan geht für Lessing über den herrnhutischen Pietismus. Vgl. 17, 17. 21. 27. Liebe macht doch allein das wesentliche Kennzeichen eines Christen aus (17, 21). Den ersten Reformatoren war „die Lehre von der Toleranz, welche doch eine wesentliche Lehre der christlichen Religion ist, weder recht bekannt noch recht behaglich. Und gleichwohl ist jede Religion und Sekte, die von keiner Toleranz wissen will, ein Papsttum" (8, 171). Über den Justizmord an den Genossen Neusers, der wesentlich auf das Konto der Heidelberger Theologen gehört, bricht Lessing in heiligen Zorn aus (15, 63f.) und stellt wundervolle Grundsätze auf für eine rein der Wahrheit dienende Apologetik (14, 37).

3. Für die modernen Theologen jener Zeit waren manche von Lessings Rettungen schwer zu ertragen: Beren-

gars und der zwei Dogmen. Früher empfand ja Lessing naturgemäß den Widerspruch gegen sie nicht so stark wie in der späteren reiferen Zeit. Aber schon die kleine Fehde wider den Nordischen Aufseher zeigte, was die von ihm zu erwarten hatten, die ihre mangelnde Orthodoxie durch um so größere Prätensionen aufputzten: „Wissen Sie denn nicht", schreibt er im 49. Briefe, „daß itzt ein guter Christ ganz etwas Anders zu sein anfängt, als er noch vor dreißig, funfzig Jahren war? Die Orthodoxie ist ein Gespötte worden; man begnügt sich mit einer lieblichen Quintessenz, die man aus dem Christentume gezogen hat, und weichet allem Verdachte der Freidenkerei aus, wenn man von der Religion überhaupt nur fein enthusiastisch zu schwatzen weiß." 9, 182; vgl. 9, 322. Übel fahren in den ersten Wolfenbüttler Beiträgen die „schwärmerischen Verteidiger der Wiederbringung", deren Begriffe nicht weniger roh und wüst sind als die der Orthodoxen von den Höllenstrafen (18, 86), die Neuerer, die „seit zwanzig, dreißig Jahren" so prachtvoll „gelernt haben die Vernunft zum Glauben zu zwingen" (18, 131). Welch ein altmodischer Philosoph und Christ war gegen sie Leibniz, für den gab es in der Religion noch Geheimnisse (124); er wußte noch nicht, daß „glauben" so viel heißt als „aus natürlichen Gründen für wahr halten" (132). „Er mußte leider aus Vorurteilen seiner Jugend sogar dafür halten, daß die christliche Religion bloß vermöge . . erklärbarer Gründe glauben, sie eigentlich nicht glauben heiße, und daß das einzige Buch, welches im eigentlichen Verstande für die Wahrheit der Bibel jemals geschrieben worden und geschrieben werden könne, kein anderes als die Bibel selbst sei."

Man löse den Sarkasmus, die Ironie in diesen Betrachtungen, so hat man einen neuen Glaubensbegriff, von dem sich die Neologie jener Tage nichts träumen ließ, und eine Würdigung der Bibel auf Grund des Selbstzeugnisses, das sie durch ihren Inhalt von sich ablegt, die ihnen ebenso fremd war. Wer aber Lessing und seine Dialektik an diesem Orte nicht sachlich ernst nehmen wollte, der bedenke seinen Brief an Mendelssohn vom 9. Januar 1771. Wirklich, Lessing suchte eine bessere Theologie über der alt- und der neumodischen.

3. Die Herausgabe der Fragmente.

Wie muß es Lessing erregt haben, als er bei den Kindern des eben verstorbenen Professors Reimarus in Hamburg die von diesem hinterlassene Handschrift kennen lernte! Vielleicht war niemand in Deutschland damals vorbereiteter, ihre Bedeutung zu würdigen, als eben Lessing seinem Studiengang und seiner Stimmung nach.

Schade nur, daß ihm die Veröffentlichung, auf die er alsbald drang, so übel erschwert wurde. Die Erben hielten auf das strenge Geheimnis der Autorschaft. Bis 1814 ist es gewahrt geblieben. Aber fast übermenschliche Opfer hat das Lessing gekostet. Er mußte in die Irre führen, lügen — dieser wahrhaftige Mensch. Erst mochte ihm das Versteckspielen Spaß machen, aber bald wurde die Lage für ihn peinlich. Es rächte sich an ihm des Reimarus Heuchelei. Denn anders kann man es nicht nennen, wenn dieser seine „Schutzschrift für alle vernünftigen Verehrer Gottes", die seit mindestens 1744 von ihm niedergeschrieben wurde, nicht nur für sich behielt — das war sein Recht —, sondern gleichzeitig in einer zweiten Schutzschrift für dieselben vernünftigen Verehrer Gottes, die er 1754 veröffentlichte, einen ganz falschen Schein über seine Position absichtlich verbreitete. Die Handschrift verteidigte den radikalen Deismus wider den christlichen Offenbarungsglauben, den sie nicht nur ablehnte, nein so scharf als möglich bekämpfte; das Buch verteidigte die „Wahrheiten der natürlichen Religion", als gälte es, damit zugleich die auf diesen Grundlagen errichtete christliche Offenbarungsreligion zu stützen. Wozu das? Orthodoxe und Moderne hätten sich auch ohne solche täuschende Redensarten des Vorworts an der Apologetik des Buches genau so erquickt, wie sie es mit ihnen getan haben. Daß „ein ehrlicher Mann seinem Gemüte keine geringe Qual antun muß, wenn er sich sein ganzes Leben hindurch stellen und verstellen muß" (Reimarus im ersten Fragment, 15, 87), liest sich ergreifend genug; aber die „Heuchelei", mit der sich Reimarus zu seinem „inneren Verdrusse behalf", ging zu weit. Das Erbe dieser Unwahrhaftigkeit, die auf der Handschrift ruhte und als nächste Folge die strenge Geheim-

haltung des Verfassers nach sich zog, hat zur Bitterkeit und Heftigkeit des Fragmentenstreites sehr viel mitgewirkt.

Was aber nun die Herausgabe der Fragmente und den Herausgeber anlangt, so muß es hier genügen auszusprechen, daß sich die Spitze dieser Aktion nicht gegen die orthodoxe Theologie, sondern gegen die fortgeschrittene und vermittelnde richtet. Der Autoritätsglaube der naiven Orthodoxie ist ja doch gegen alle Kritik gepanzert: „wie will man ihm beikommen?“ 15, 274 ff.) Als Wissenschaft aber hatte die Orthodoxie ausgespielt, mochte sie auf den Universitäten und in den Kirchen auch scheinbar noch eine große Herrschaft haben: Orthodoxie herrscht faktisch nur, wo sie allein herrscht. Wenn die Veröffentlichung des Reimarusschen Angriffs ihre Position noch erschwerte und erschütterte, so war das Lessing natürlich ganz recht: aber darum lohnte es ihm nicht. Die Fragmente und ihre Herausgabe waren seiner Tendenz nach eine Herausforderung der modernen, leichtfertig vermittelnden Theologie jener Tage zu ernsterer und gründlicherer Anfassung der neu erwachenden Probleme. Das zeigten vor anderem die Gegensätze zum ersten Fragment mit ihrer überraschenden Schlußwendung gegen das vernünftige Christentum der Neuzeit (15, 102 f.), das zeigt die Herausgabe selber des letzten Fragments, die für den orthodoxen Gegner das Ärgernis kaum noch vermehren konnte, aber die wissenschaftlich-kritisch gerichteten Theologen auf den Plan zwang. Lessing sagt hier offen, der Ungenannte schließe nicht aus der Unzuverlässigkeit der Auferstehungsberichte auf die Falschheit der darauf gegründeten Religion, sondern er schließe vielmehr so: „Die ganze Religion ist falsch . . ., folglich kann es . . mit der Auferstehung seine Richtigkeit nicht haben . . .“ (15, 286 f.) Die Kritik der Auferstehungsgeschichte erweitert sich zu einer Kritik des ganzen historischen Jesus und des ganzen historischen Christentums. So meinte Reimarus es wirklich: er hat keine „Fragmente“ geschrieben.

Ende Mai 1778 kam das letzte Fragment heraus. Am 16. Dezember 1778 konnte Lessing an Elise Reimarus schreiben: „Endlich lassen sich die großen Wespen doch auch aus dem Loche sterlen.“ Nun griffen sie zur Feder, die Leß, Döderlein, Semler, Walch, Michaelis. Leider für Lessing zu spät.

Der nähere Nachweis der behaupteten Absicht Lessings kann nur an der Hand seiner Vorreden und Gegensätze, auch der ersten Streitschriften bis mit den Axiomata, geführt werden, indem man sie ernst nimmt und sich durch den Goeze-Streit nicht von vornherein in eine falsche Interpretation hineindrängen läßt. Für diese Skizze muß es genügen, den Ertrag einer solchen Untersuchung in die Schlußcharakteristik Lessings als Theologen zu verweben.

4. Der Streit mit Goeze.

Die lutherische Orthodoxie war doch noch aufmerksamer und lebendiger als Lessing meinte. Viel schneller als die akademische Theologie fortschrittlicher Richtung trat sie auf den Plan. Und Goeze war es, der in Lessing den gefährlicheren Feind erkannte, nicht in dem Ungenannten. Ein ehrlicher Mann, nicht ohne Gelehrsamkeit, auch nicht ohne Verstand und Witz[8]) — nur freilich kein Klassiker! Äußerst streitbaren Temperaments ging er, von einem übergroßen Amtsgefühl getragen, als Pastor aus Sorge für die ihm anvertrauten Seelen — nicht nur die Seelen der Hamburger, sondern aller Christen und auch Lessings — in den Kampf. Vgl. Goezes Streitschriften, herausgegeben von Erich Schmidt S. 112, 98 ff. u. a. Diese pastorale Pose war für Lessing gerade das Unerträgliche. Der mündig gewordene Laie empört sich wider den Seelsorger von Beruf.

Weshalb war diese Haltung Lessings so wirksam? Weil er dabei sein Recht in der Kirche nicht einen Moment aufgab. Man vergleiche Goeze bei Erich Schmidt S. 76, Z. 33—35 mit Lessing 16, 101. 102. 178. 181. 199 und 203. „Ich habe," versichert Lessing, „mehr als eine Kleinigkeit geschrieben, in welchen ich nicht allein die christliche Religion überhaupt . . . in dem besten Lichte gezeigt, sondern auch die christlich-lutherische orthodoxe Religion insbesondere verteidigt habe." Ihn verlangt nach einem Christentum, „wie es Luther

[8]) Man vergleiche etwa seine Glosse zu der berühmten Stelle „Wenn Gott in seiner Rechten" in Erich Schmidts Ausgabe seiner Streitschriften S. 88, Z. 12—17.

itzt lehren würde, wie es Christus selbst lehren würde!" Und bei diesem guten Gewissen läßt er sich nicht gefallen, daß Goeze ihn „aus dem Hause seines Vaters wirft" (16, 152 f.). Verstünde Lessing wirklich, wie Goeze (S. 66) meint, unter der christlichen Religion nur „wie Tindal die natürliche," so könnte sein Streit mit Goeze immerhin auch noch ein gewisses Interesse behalten, aber kirchengeschichtliche Bedeutung hätte er nicht und von Lessing als Theologen dürften wir kaum reden. So aber gewinnt dieser Kampf dadurch seine besondere Signatur, daß er ein Kampf ist zwischen der pastoralen Bevormundung und dem mündig gewordenen Laien in der Kirche.

Diese Position war für Lessing einem entschlossenen Gegner gegenüber gar nicht so einfach zu behaupten. Goeze treibt ihn mit der Frage in die Enge: was für eine Religion er durch das Wort „christliche Religion" verstehe? und fordert von ihm, die wesentlichen Artikel der Religion anzuzeigen, zu welcher er sich bekennt. (Goeze S. 122.) Die Beichtforderung an sein Gewissen hat Lessing abgelehnt, aber auf die Erkenntnisfrage nach dem Wesen des Christentums hat er geantwortet. Er hat das Christentum definiert als die Summe der „Glaubenslehren, welche in den Symbolis der ersten vier Jahrhunderte enthalten sind" (16, 214). Damit ist er offenbar auf Untiefen geraten. Seine Loslösung der christlichen Religion von der Bibel (Axiomata!) hatte ihn schon früher zu einer unhaltbaren Behauptung verführt: es müsse möglich sein, „daß alles, was die Evangelisten und Apostel geschrieben haben, wiederum verloren ginge und die von ihnen gelehrte Religion doch bestünde" (16, 120). Jetzt läßt er sich durch den Gegensatz zum lutherisch-orthodoxen Bibelglauben zu einer Anerkennung der symbolisch fixierten Tradition drängen, die sogar das sogenannte Athanasianum mit einschließt. Und ganz ausdrücklich flüchtet er zum katholischen Traditionsprinzip: „Alle und jede rechtgläubige Katholiken glauben die Bibel und der Bibel, weil sie Christen sind, sind aber nicht Christen, weil sie die oder der Bibel glauben" (16, 220). Aber das ist ihm nur ein von der Taktik der Kriegführung gewiesener Umweg. Letztlich liegt ihm einzig an dem Siege einer geschichtlichen und religiösen Auffassung der Bibel über die Unfehlbarkeit

des Buchstabens. „Das Evangelium ist der Grund und Pfeiler unseres Glaubens, wer leugnet das? Allein das Evangelium ist ebensowohl ein praeconatum [ein verkündetes] als ein scripturis traditum [durch Schriften überliefertes]. (H. 16, 222.)

Der Streit zwischen Lessing und Goeze ist nicht ausgetragen worden. Weshalb Goeze verstummte, bleibt völlig dunkel; Lessing wurde die Feder von seiner Obrigkeit aus der Hand genommen. Acht Monate nur hat der Schriftenwechsel gedauert, bis 18. Juli 1778 abends 7 Uhr. In der Nacht vom 10. zum 11. August fällt Lessing plötzlich ein, daß er doch auf dem Theater den Kampf noch fortsetzen könne. Mai 1779 erscheint „Nathan der Weise".

Innerlich vorbereitet ist Lessing schon lange zu diesem Wurf. Aber als er die Fragmente herausgab, hat er nicht an den Nathan gedacht. Wir wissen, wie er dabei ganz andere Tendenzen verfolgte. Der Nathan ist eine unmittelbare Frucht des Goezestreits. Lessing hat die Hartnäckigkeit und Lebendigkeit des orthodoxen Luthertums zu seiner eigenen Überraschung erfahren, so führt er jetzt sein herrnhutisches Christentum dawider ins Feld. Oder nicht vielmehr seine reine Vernunftreligion? Ganz gewiß, seine reine Vernunftreligion. Aber als eine solche, die in den historischen Religionen und ihren Bekennern lebt und wirkt. Immer wieder erstaunt man über die Zartheit und Billigkeit, mit der aus all der Bitterkeit des Kampfes heraus Lessing das Problem „Religion und Religionen" hier behandelt.

Das religiös-theologische Interesse wendet sich meist viel zu rasch der Geschichte von den drei Ringen zu. Man achte auf die Erziehung, die Recha durch den Juden Nathan empfangen hat, nicht ohne Dajas Assistenz, auf die Konzessionen, die Nathans Vernunftreligion an den Engel- und Wunderglauben dabei gemacht hat, auf die ganze ausgiebige Engel- und Wunderdebatte des ersten Akts. Und man sehe dann, wie einer nach dem andern, Nathan (im Gespräch mit dem Klosterbruder), der Tempelherr, Saladin, ja auch der Klosterbruder selbst sich trotz bleibender Zugehörigkeit zu ihrer Sonderreligion (die nur der Tempelherr einmal leidenschaftlich wegwirft) als Glieder einer Religionsgemeinde, der

Menschheit, entdecken: so wird man vorbereitet sein, die Pointe der Ringfabel richtig zu fassen. Diese zerfällt (ähnlich wie das Gleichnis vom verlornen Sohn) in zwei Geschichten. Die erste ist alt; sie gibt Antwort auf Saladins Frage: „Was für ein Glaube, was für ein Gesetz hat dir am meisten eingeleuchtet?" „Der rechte Ring war nicht erweislich ... so unerweislich, als uns jetzt der rechte Glaube." Die zweite ist Lessings ureigene Fortsetzung. Er findet die Brücke dazu durch das unvergleichliche Wörtchen „fast". Denn so heißt es dort in Wirklichkeit: „fast so unerweislich, als uns jetzt der rechte Glaube". Lessing verwirft die positiven Religionen nicht. Zwar haben die Söhne die Probe, die der Richter ihnen stellt, schlecht bestanden; aber der Richter verurteilt sie darum nicht, sondern er rät ihnen nur: „Nehmt die Sache völlig, wie sie liegt" und entläßt sie mit ergreifender Mahnung.

Vernunftreligion — ja; Menschheitsreligion — ja. Gerade im Streit mit Goeze ist sich Lessing voll bewußt geworden, was er in diesem Ideal mit der religiösen Aufklärung seiner Zeit gemein hat. Aber nicht einen Moment ist er der Versuchung erlegen, darüber ungeschichtlich zu werden. Er sucht und fordert die reine Menschheitsreligion in den positiven, geschichtlich gegebenen Religionen, und die Aufgabe für deren Bekenner ist nur die, daß sie wetteifern im Streben nach der Liebe: 1. Kor. 12, 31. Zwei Lieblingsgedanken von ihm haben sich hier verschmolzen: das Testament Johannis „Kinderchen, liebet euch!" und daß wir Menschen die Wahrheit nur haben im Streben nach ihr. „Möcht' euch doch die ganze Welt nur hören!" In diesem Sinne war Nathans Gesinnung gegen alle positive Religion von jeher die Lessings, und in diesem Sinne besteht keine Differenz zwischen seinen zwei ungedruckten Vorreden zum Nathan (11 II, 785).

5. Schlußcharakteristik.

Wider Lessings Absicht bleibt der Kampf gegen die Lutherische Orthodoxie seine Hauptleistung in der Theologie. Für sein Gefühl war der Streit mit Goeze nur eine Episode, zu der er bei den Haaren gezogen worden: 17, 112. 166,

vgl. 189. Dieser liebe Mann (198) hat den Handel angesponnen (168), indem er Lessings Behauptungen in den Gegensätzen und Axiomata für weit giftiger und verdammlicher erklärte, als alle das Böse, das Lessing damit unschädlich zu machen hoffte (197 f.). Lessings Vorgeben, ein Christ zu sein, war ihm das bloße Blendwerk eines Teufels, der gern den Engel des Lichts spielen wollte (198). Dem entgegen ist Lessing sich bewußt, ein Mann zu sein, dem es nur um die Wahrheit zu tun ist, der aber dabei das sonderbare Unglück hat, gerade da auf eine ganz ungeheuere Art mißverstanden zu werden, wo er geglaubt hatte, daß seine Äußerungen am allerwillkommensten sein würden (199). Ist denn Goezes Sache notwendig die Sache der Kirche? Und wenn sie es ist, ist denn nicht wenigstens diese Sache von diesem Anwalt zu unterscheiden? (199.)

Liest man denn Lessings Nachlaß nicht, daß man über seine eigentlichen Tendenzen sich und andere so viel täuschen kann? Natürlich war er mit der (lutherischen) Orthodoxie längst fertig. Aber eben deshalb hat er die Fragmente nicht ans Licht gebracht, um sie zu stürzen, oder gar nur, um sie zu ärgern. Als dann Goeze ihn stellte, wehrte er sich freilich seiner Haut. Aber er fühlt sich eben nur verfolgt. „Verfolgungen in Sachen der Religion treffen gemeiniglich nur die, die danach ringen" (189). Um den Namen eines Christen soll ihn Goeze nicht gebracht haben (163), und wie von aller Feindseligkeit gegen die christliche Religion will er auch von aller Untergrabung der protestantischen Kirche, namentlich der lutherischen, losgezählt sein (208).

Wir sind keine Herzenskündiger und wissen nicht, ob Lessing ein Christ war[4]); aber was sich feststellen läßt, ist, daß Lessing ein Christ sein, als Christ anerkannt werden wollte.

Den Anschluß an das Christentum ermöglichte ihm der Pietismus und die Geschichte. Der Pietismus hat an seinem Teil die Laien unabhängig von den Theologen gemacht, indem er sie auf ihre Herzenserfahrung stellte. Der ehrliche

---

[4]) Vgl. das gute Schriftchen: Gastrow, War Lessing ein frommer Mann? Gießen, Töpelmann 1904.

Laie hält sich an einen Extrakt aus dem Christentum der Bibel und hält diesen „Lehrbegriff“ (ein wenig doktrinär-intellektualistisch geht es nun einmal im 18. Jahrhundert zu) deswegen für wahr, weil er einsieht, daß er Gott anständiger und dem menschlichen Geschlechte ersprießlicher ist als die Lehrbegriffe aller anderen Religionen, weil er fühlt, daß ihn dieser christliche Lehrbegriff beruhigt (16, 130 f.). Zu seiner eignen Beruhigung hat sich Lessing in die Untersuchungen über Geschichte und Wesen und Wert des Christentums hineinbegeben (17, 166), ein Liebhaber der Theologie, und nicht Theolog (16, 107). Aber so weiß er nun von einer Schanze, hinter die der fühlende Christ sich zurückziehen kann, wenn ihm angst und bange wird vor den Angriffen auf das Christentum und ihm die Verteidigungskünste der Theologen nicht genügen (16, 132): das ist die Erfahrung von dem Segen, der von der christlichen Religion ausgeht (133). Dieses „innere Gefühl des Christentums“ ist das unersteigliche Bollwerk. Aber unter diesem Schilde hat freilich „nur eben ein einzelner Mensch, die Religion im Herzen, . . . Raum“ (133, vgl. 122).

Man beachte 1. den religiösen Individualismus, der durch die Pietisten in der Kirche heimisch geworden war, ob schon ganz gewiß für Lessing noch stärker Leibnizische Frömmigkeit da mitspielt; diese beiden Strömungen fließen eben in dem Protestantismus und in der Theologie des 18. Jahrhunderts auf mancherlei Weise zusammen. Und man beachte 2. die sich von hier aus ergebende Möglichkeit, eine geschichtlich gegebene Sonderreligion festzuhalten, was der englisch-französischen Aufklärung so schwer wurde. Zwar schwärmt die Erziehung des Menschengeschlechts von einem dritten Zeitalter nach dem alt- und neutestamentlichen mit einem ewigen Evangelium; aber das geschieht mitten in Ausführungen, die die Religion als Historie neu begründen, und auch nicht ohne historische Anknüpfung an schwärmerische Richtungen in der Christenheit, die gerade der Pietismus neu zu würdigen angefangen hatte.

Zu einer öffentlichen Auseinandersetzung mit der wissenschaftlichen, kritischen Theologie seiner Zeit ist Lessing freilich nicht gekommen. Aber nur der Tod hat ihn daran verhindert.

Semlers Anhang zu seiner „Beantwortung der Fragmente" verletzte Lessing tief, und ein Anti-Semler würde kaum weniger saftig ausgefallen sein als der Anti-Goeze. In Wirklichkeit hatte sich die Theologie sehr verändert seit den Tagen, in denen Lessing gerade vor der modernen jenen starken Abscheu in sich aufnahm. Mochte Semler mit dem Vorbehalt der „vornehmen Wissenschaft" auf den Dilettanten Lessing hochmütig herabsehen, Lessing sich durch Schimpfen auf die impertinente Professorgans dawider rächen: die reichliche Semler-Lessing-Literatur der letzten Jahre hat uns gezeigt, wie nahe die beiden sich innerlich und wissenschaftlich standen. Die Scheidung von Theologie und Religion, die Verbindung von kaltem wissenschaftlichem Verstand und fühlender Herzensfrömmigkeit, die Freiheit gegenüber dem einst Gewesenen und zugleich das Interesse für das einst Gewordene und immer neu daraus Werdende, das Interesse an der Bibel bei Ablehnung der Inspiration haben beide gemeinsam — so stehen beide als verwandte Geister an der sich öffnenden Pforte der theologischen Periode, in der wir uns noch eben befinden. Wenn dabei Semler ganz Zunft- und Fachgelehrter bleibt, Lessing als Laie und freier Schriftsteller urbi et orbi dient, so können wir uns nur beglückwünschen, daß wir für beide Sphären diese führenden Geister gehabt haben. Lessings Evangelienhypothese (17, 112 ff.) soll als epochemachend auch in der Wissenschaft unvergessen bleiben; seine dogmatisch wertvollste Schrift aber bleiben die Axiomata. Auf diese hat er auch selbst den größten Wert gelegt. Die Erziehung des Menschengeschlechts wird man nur dann voll würdigen, wenn man sie begreift inmitten der „Gegensätze", also vor dem Goezestreit; und doch auch wieder ist es wertvoll, daß Lessing sie nach dem Nathan erst ganz herausgegeben hat, denn sie ist dann ein unübersehbarer Protest gegen die Oberflächlichkeit, die in Nathan eine Nivellierung aller positiven Religionen begrüßt.

Lessing hat eine Ahnung davon gehabt, daß das 18. Jahrhundert eine gewaltige Wendung bedeutete in der Geschichte der christlichen Religion (17, 250 f.). Er selbst hat seine Rolle bei dieser Umwälzung als eine sehr bescheidene empfunden: nur die Stufen fegen zu dürfen am Heiligtum

preist er sich glücklich (17, 162. 163. 164). Er denkt dabei sonderlich an seine Studien zur Geschichte der Bibel und ihrer Geltung. Nun, er hat nicht nur den Staub gefegt, sondern schwere Blöcke beiseite geschafft, und hat so nicht nur im allgemeinen der protestantischen Kirche gedient, sondern insonderheit einer glücklicheren Entwicklung ihrer Theologie freie Bahn gemacht.

Die Kunst der Barockzeit in Deutschland.

Von Professor Dr. Rudolf Kautzsch in Darmstadt.

I.

Die Barockkunst ist nicht in Deutschland entstanden. Wer sie recht verstehen will, muß ihrem Werden nachgehen, muß sie da beobachten, wo sie sich zuerst geltend macht, wo sie sich von der Art und Kunst, die ihr vorangegangen ist, als ein neues Wesen ablöst.

Daß das Barockzeitalter geschichtlich der Renaissance folgt, ist anerkannt. Und so ist man heute auch in der Annahme einig, daß die ersten Anzeichen des werdenden Barock da auftauchen, wo die Renaissance ihren klassischen Ausdruck gefunden hat, in Rom, in der römischen Kunst des 16. Jahrhunderts.

Wollen wir die Wandlung der Renaissance zum Barock richtig begreifen, so gilt es zunächst die Frage zu beantworten: wie läßt sich die Renaissance, wie der Barock charakterisieren? Darnach: wie kommt die Veränderung zustande?

Halten wir uns zunächst an die Baukunst. Die besonderen baukünstlerischen Absichten, die für das Kunstwollen eines Zeitalters die bezeichnendesten sind, lernen wir am besten in seinen Idealbauten (z. B. den großen Kirchen) kennen. Beginnen wir also mit der Erörterung eines Hauptunternehmens der Hochrenaissance, des Neubaus von St. Peter, der nach dem Bewußtsein der ganzen Zeit das Höchste geben sollte, dessen die Baukunst fähig war.

Alle Baukunst schafft Raumgebilde. Die künstlerische Gestaltungskraft kann sich also einmal in der Eigenart der Raumschöpfung selber, dann in der Art ihrer Einkleidung (in der Ausbildung der Wände, der Decke, des Unterbaus) bewähren. Wenn wir den Grundriß für St. Peter und seine Umgebung, wie ihn Bramante ersonnen, daraufhin prüfen, was er uns über die Raumgliederung sagt, so sind folgende

Züge als besonders bezeichnend hervorzuheben: der Reichtum an verschiedenartigen Raumformen, Symmetrie und Wechsel in ihrer Anordnung, ihre übersichtliche Verbindung — so daß sich zunächst bestimmte Raumteile zu leicht faßbaren Einheiten zusammengruppieren, nachher diese Untergruppen sich wieder zu einer höheren Einheit zusammenschließen — endlich das Reife, Vollkommene, Große jeder einzelnen Raumbildung. Fassen wir zusammen, so spricht unbedingt aus dem Ganzen die Freude der Renaissance an der Vielgliedrigkeit, aber an einer Vielgliedrigkeit, die alle Einzelteile so zueinander und zum Ganzen in Beziehung zu setzen weiß, daß die ganze Schöpfung deutlich den Stempel jenes hohen Ideals der Harmonie trägt.

Da uns für den Aufbau von St. Peter, wie ihn Bramante plante, im einzelnen die Anhaltspunkte fehlen, halten wir uns zum Zweck der Untersuchung, wie die Hochrenaissance ihre Raumschöpfungen einkleidete, an andere Beispiele (Cancelleria, Haus Raffaels, Villa Madama für das Äußere; Capella Chigi für das Innere). Da ist zunächst das Feingefühl der Renaissance für das Tektonische im eigentlichen Sinne zu erwähnen. Die Mauern sind aus Steinen geschichtet: man zeigt diese Schichtung, man betont sie. Die wunderbare Handhabung der Rustika muß hier gewürdigt werden. Dann hebt man die Funktionen der einzelnen Teile hervor: außen und innen treten der Wand Pilaster vor, die das Tragen und Stützen noch besonders deutlich machen. Kräftige Gesimse, die der römischen Antike nachgeschaffenen Gebälke geben eine Verstärkung der Mauer ab da, wo ihr eine Last auferlegt wird. Ist die Decke gewölbt, so werden die Ansatzpunkte der Gewölbebogen deutlich gezeigt, und im Aufbau entsprechen ihnen wieder Wandverstärkungen. Es leuchtet ein, man will die Kräfte, die die Welt bauen, auch im Werk von Menschenhand wirksam zeigen, geordnet und sinnvoll waltend, der Kunst untertan.

Ein Teil der tektonisch eindrucksvollen Formen dient aber zugleich der Aufgabe, das Ganze zu gliedern. Vornehmlich erfüllen diesen Zweck Pilaster und Halbsäulen, Gebälke und Gesimse. Dazu treten die Mauerdurchbrechungen (Fenster, Türen), endlich Elemente des Schmucks (Figurennischen u.sw.). Mit allen diesen Mitteln wird an den Flächen eben jenes

Streben nach einem gewissen Reichtum an Teilformen, die in Unter- und Obergruppen zusammentreten, zum Ausdruck gebracht, das wir auch im Grundriß bewährt fanden. Hierher gehören die rhythmische Travée der Cancelleria, die „konzentrische Doppelarkade" (Geymüller), die Triumphbogen- und Palladiomotive und noch andere mehr (ein besonders reizvolles Beispiel reicher Durchgliederung gewährt die Front der Villa Madama).

Aber auch, wo ein freier plastischer oder malerischer Schmuck auf die Fläche aufgetragen wird (ohne tektonische Gliederung der Wand), ist der Grundsatz der Teilung in höhere und niedere Einheiten, harmonischer Vielgliedrigkeit festgehalten.

In allen diesen Teilungen kommt nun aber weiter jenes wunderbare Feingefühl für den „Wohllaut" der Verhältnisse, für das Ausgeglichene, ganz Ruhige, Vollkommene und Festlich-Große zum Ausdruck, das besonders Jakob Burckhardt und Wölfflin so beredt charakterisiert haben. Diese Tatsache weist über das engere Gebiet des künstlerischen Schaffens hinaus auf die weiteren Zusammenhänge. Es genügt nicht, zu sagen: nach den beiden Seiten der Architektur (der der Raumbildung nud der des tektonischen Schaffens) waren die Menschen der Hochrenaissance besonders reich veranlagt: daß sie das Walten der irdischen Kräfte im Aufbau zu betonen strebten, daß sie jene harmonische Vielgliedrigkeit, die Harmonie der Verhältnisse suchten und fanden, beweist noch mehr, verrät einen feinen Sinn für Maß und Ordnung, ein Gefühl für die Gesetzlichkeit des Kosmos (die man auch im Bauwerk anschaulich machen will), einen Glauben an das Harmonische in der Welt der Erscheinungen, kurz ein Gesamtempfinden, das nur aus dem Untergrund einer ganz bestimmten, merkwürdig beruhigten Weltbetrachtung heraus erklärt werden kann.

Vielleicht den feinsten Maßstab für die Stärke dieses Empfindens gibt uns die Darstellung des Menschen selber in der Zeit der Hochrenaissance. Heinrich Wöfflin hat in seiner Klassischen Kunst den entsprechenden Nachweis glänzend ausgeführt (Beispiel: Sansovinos Taufe Christi am Baptisterium in Florenz, Fra Bartolommeos Menschen).

Es ist längst beobachtet, daß Michelangelo als der erste jene reiche und ausgeglichene Architektur nicht will, daß er etwas anderes an ihre Stelle zu setzen unternimmt. Welcher Art ist dies andere?

Der neue Geist offenbart sich zuerst deutlich in der Bibliotheka Laurenziana. Wir haben da zwei Räume: einen Vorraum (mit der Treppe) und einen höher gelegenen Hauptsaal. Wenn Michelangelo schon für die Raumformen verantwortlich zu machen ist — und in gewissem Sinne ist er dies sicher — so geben schon diese etwas spezifisch Neues. Der Vorraum ist auf kleiner Grundfläche beträchtlich hoch, der Saal ist sehr lang, aber gar nicht sehr hoch, so daß er keineswegs schmal wirkt, vielmehr den Eindruck geräumiger Breite erweckt.

Was die Raumformen ankündigen, vollendet die Gliederung der Wandflächen. Im Vorraum unten ein Drängen und Schieben der Linien und Körper, das den Eindruck der Unruhe, gewaltsamer Anstrengung macht. Keine spielend vollbrachten Funktionen, keine wohlräumig ausgeteilten Verhältnisse. In den oberen Wandteilen sind die Gliederungen leichter, die Verhältnisse vollkommener. Es ist als ob sich der Drang der tektonischen Glieder und Massen nach oben beruhige. Dieser Eindruck wird uns vollends in ungeminderter Stärke zuteil, wenn wir die Treppe empor vom Vorraum in den Hauptsaal hinübergehen. Hier ist auch in der Gliederung alles weit, frei und groß.

Also: das Bauwerk ist nicht mehr ein aus wohlgeformten Einzelteilen harmonisch gefügtes Ganzes, ein zu ruhiger Schönheit geordneter Kosmos, sondern ein Organismus mit eigenem, sehr bestimmt differenziertem Leben, eine Schöpfung, die uns im Bau (wie an einem Körper) Drang, Anspannung, Lösung und Sieg sehen, miterleben läßt, sobald wir sie nur so, wie sie gemeint ist, auf uns wirken lassen, in der vom Künstler gewollten Reihenfolge der Eindrücke. In der Tat werden wir ihrem eigenartigen Zauber erst dann ganz gerecht, wenn wir die beiden Räume in ihrer Gegensätzlichkeit nacheinander zu uns sprechen lassen. Und dabei müssen wir imstande sein, uns mit unserem Körpergefühl in diesen baulichen Organismus selber hineinzuversetzen, sein Leben mitzuleben. Das heißt, der Baumeister fordert

hier von uns, was uns sonst nur der Bildhauer zumutet: Michelangelos eigentlichste Anlage verleugnet sich auch hier nicht. Aber es würde wiederum nicht genügen, zu sagen: das Neue ist die plastische Belebung des ganzen Baukörpers, der als ein Organismus gefaßt wird, seine Belebung im einheitlichen Sinne. Dergleichen mag auch früher schon dagewesen sein (z. B. im Altertum). Vielmehr ist es zugleich die besondere Art dieser Belebung, die neu ist. Es ist kein leicht und frei hinströmendes Leben, das der Bau atmet. Vielmehr ist sein Wesen zwiespältig, zerrissen; es kündet Anstrengung und Überwindung. Das heißt wiederum: das Empfinden seines Schöpfers ist nicht mehr das der Hochrenaissance. Der Glaube an die selbstverständliche Herrschaft der Ordnung, an das Gleichmaß aller Kräfte in der Welt ist nicht mehr unerschüttert. Ohne Kampf kein Sieg. Es bedarf des Ernsts, des festen Willens, gewaltiger Anspannung, will sich das Gute behaupten. Es ist die Stimmung der Besten einer neuen Zeit in Italien, die sich damit ankündigt, die Stimmung der Gegenreformation. Es ist auch die Stimmung des Barock. Sein Pathos und das Erhabene seines Charakters, sie haben hier ihre Wurzel.

An weiteren Beispielen aus dem Kunstkreise Michelangelos läßt sich zunächst der oben besprochene Charakter der neuen Baukunst weiter ausführen. Die Grundrißbildungen bekunden die Neigung, die harmonische Vielgliedrigkeit tunlichst zugunsten eines einheitlichen Hauptraums zu vereinfachen. Dabei sind Michelangelo und die Seinen bestrebt, dem Hauptraum eine vorbereitende Raumzone zuzuordnen, (S. Maria degli Angeli, Gesù, Michelangelos St. Peter). Die Wirkung ist dann die, daß diese Seitenräume, niedriger und dunkler gehalten, eine Art breiterer, noch nicht zu einheitlicher Form durchgedrungener, gewissermaßen wogender, gährender Basis bilden, aus und über der sich dann der Hauptraum zu sieghafter Klarheit erhebt. Was das Äußere angeht, so wird auch der Palast als ein Körper gefaßt. Der Charakter des Geschichteten (die Rustika) tritt zurück, die Gliederungen durch Pilaster, die reichen Unterteilungen überhaupt hören auf, ein Hauptgesims faßt das Ganze beherrschend zusammen (Pal. Farnese nach Michelangelos Redaktion).

Eine noch bezeichnendere Durchbildung des Äußeren bringt die Rückseite von St. Peter (wo Michelangelos System im ganzen durchgeführt ist): der Unterbau in all den vielen Einziehungen und Ausladungen der Mauer, in dem Auf und Ab der Achse für Achse wechselnden Fenster höchst unruhig, eine wogende Masse. Darüber schon eine festigende und beruhigende Attika. Und endlich der unvergleichlich triumphierende Aufschwung der Kuppel. Im Ganzen waltet zweifellos eine großartige Absicht, der analog, die Michelangelo schon in der Laurenziana verfolgte. Der für die Folgezeit bedeutungsvollste Bau dieser Gruppe ist die Jesuitenkirche (il Gesù) in Rom. Sein System wird maßgebend für den Kirchenbau überhaupt. Auch das Langhaus von St. Peter folgt ihm: auch hier der Hauptraum begleitet von Nebenräumen, die, niedriger und dunkler, seine Wirkung nur steigern, auch hier die Abstufung der Helligkeit im Hauptraum selbst: sie ist vorn eine mittlere, sinkt dann gegen das Ende des Langhauses nicht unbeträchtlich, um die Lichtfluten des mit dem Langhaus verbundenen Kuppelraums um so überwältigender sprechen zu lassen; auch hier also eine Veranstaltung, die dem Genießenden ein Erlebnis von ganz bestimmter Eigenart vermittelt, das Gefühl suchender Unsicherheit vorn und unten, den Hinweis auf ein bestimmtes feierlich-ernstes Ziel in der Hauptachse des hellen Tonnengewölbes oben, eine Hemmung des freudigen Vorwärtsstrebens, eine Herabminderung der zuversichtlichen Helligkeit kurz vor dem Ziel, endlich dessen alles überwältigende Erscheinung selber. Mag im einzelnen noch so vieles eine neue andere Zeit verraten, der Kern der Schöpfung weist zurück auf den Geist Michelangelos, auf die Zeit des Frühbarock in Rom.

Weniger wirkungsvoll waren die Neuerungen in der Gestaltung des Außenbaus. Folgerichtig mußte Michelangelos Vorgehen bis zu einem völligen Durchorganisieren des Baukörpers führen, das Gebäude mußte schließlich zu einer Art belebten Bildwerks, einer Art Figur werden. Ansätze zu einer solchen Entwickelung fehlen nicht. Am bezeichnendsten ist das Bestreben, durch Ein- und Auswärtsschwingen der ganzen Mauern dem Bau ein gesteigertes Leben zu verleihen. Am entschlossensten sind auf diesem Wege Borromini in Rom und Guarini in Turin vorgeschritten.

Aber schon die Bestimmung, die Rücksicht auf die Nutzbarkeit legte der Phantasie in jener Hinsicht Schranken auf. Dazu kam, daß eben doch schließlich nur bildnerisch sehr stark veranlagte Naturen den Absichten des großen Bildhauer-Baumeisters ganz zu folgen vermochten. Weiter wirkte die nun einmal in allem gesunden Bauschaffen (also auch in allen besonders architektonisch veranlagten Künstlern) lebendige tektonische Tendenz jener Umbildung aller tektonischen Elemente ins Plastische entgegen, und endlich kam der römischen Künstlerschaft erfrischender Zuzug aus dem Norden Italiens, wo eine entschieden mehr malerisch als plastisch gerichtete Strömung auch der Baukunst eine heiter-malerische Wirkung zu sichern verstanden hatte.

Die Auseinandersetzung dieser Oberitaliener mit dem Erbe Michelangelos in Rom bildet den Inhalt der weiteren Geschichte des italienischen Barock, die uns hier nicht mehr zu beschäftigen hat (Schmarsow, Barock und Rokoko).

II.

Auch in Deutschland sind es die Mächte der Gegenreformation, die dem Barock den Weg bereiten: die katholischen Fürsten des Südens und die Jesuiten.

Die Bedeutung der Jesuiten für die Geschichte des Barock ist allerdings etwas anders zu bestimmen, als man gemeinhin annimmt. Ihre Kirchen folgen im ganzen dem Typus der Jesuitenkirche in Rom, aber sie sind im einzelnen trocken und ohne Schwung. Ihre Baumeister halten sich weit mehr an die akademische Theorie der Spätrenaissance, als an den neuen plastisch-lebendigen Stil Michelangelos. Das berechnende, verständig-kühle Wesen, die Gelehrsamkeit, kurz gerade die nüchterne Seite im geistigen Leben des Ordens kommt hier zum Ausdruck. Daneben stehen Zugeständnisse an das Mittelalter: so sind die zweitürmigen Fronten, wenn sie auch in der Einkleidung antikischer Pilasterordnungen auftreten, gewiß nicht italienisch.

Aber diese Bauten der Jesuiten haben dennoch ihre Bedeutung. Jetzt erst wird die deutsche Kirchenbaukunst mit dem Ganzen der italienischen Renaissance vertraut gemacht.

Die sogenannte Spätgotik und die deutsche Renaissance waren wohl neuen (gegenüber der Gotik neuen) Raumidealen nachgegangen. Der Aufbau aber war wesentlich von einem ausgesprochen malerischen Geiste bestimmt gewesen: man schuf Flächen, die man dekorierte, aber man schichtete nicht Steinmassen auf, deren Kräfte, deren Funktionen im Aufbau ausgesprochen wurden. Wo wir einmal in der deutschen Renaissance einer Pilaster- und Halbsäulenordnung begegnen, hat sie gemeinhin (es gibt Ausnahmen!) mehr die Aufgabe, die Fläche zu beleben, zu schmücken, als ihr tektonisches Verhalten auszudrücken. Das ist es: der deutschen Renaissance fehlt der tektonische Charakter.

Die italienische Hoch- und Spätrenaissance besaß ihn in hohem Maße. Indem sie jetzt, wenn schon in späten nüchternen Formen, in Deutschland eingebürgert wurde, zeigte sie den deutschen Baumeistern den Weg, aus dem Stadium malerischer Regellosigkeit, aus dem Bann der Flächendekoration herauszukommen, gab sie ihnen den Begriff der geschichteten und geordneten Steinmasse und ihrer Kräfte zurück, wies sie ihnen die Möglichkeit, diese Kräfte auf eine einfache, klare, ausdrucksvolle Weise in der Flächengliederung zu symbolisieren. Zum ersten Male tritt wieder eine eigentliche Bauschule mit fester Lehre und handwerklicher Tradition — beides im Sinne der italienischen Spätrenaissance — den schließlich immer vereinzelt gebliebenen Anläufen ähnlicher Richtung auf deutschem Boden gegenüber. Das ist der Wert dieser Jesuitenkirchen in Bayern und Österreich: ihr künstlerischer Wert ist demgegenüber nicht eben so hoch anzuschlagen.

Neben den Jesuiten helfen die katholischen Fürsten im deutschen Süden dem Barock das Gebiet des Kirchenbaus erobern, und zwar geistliche wie weltliche. Auch das ist natürlich. Wenn der Kurfürst von Bayern ein weithin sichtbares Zeichen seines Verhältnisses zur römischen Kirche geben wollte, was konnte er besseres tun, als einem der neuen Orden der Gegenreformation ein stattliches Gotteshaus bauen?! Und wenn er die landfremden Jesuiten oder die Theatinermönche ansiedelte, welch anderen Charakter hätte er ihrem Konvent und ihrer Kirche geben können, als den der katholischen kirchlichen Kunst der Zeit im eigentlichsten Sinne, das heißt den des

Barock?! Nur diese Kunst entsprach dem neuen Bedürfnis, die Macht und die Herrlichkeit der Kirche, ihr neues Abkommen mit der Welt, ihr kluges Eingehen auf deren Forderungen, ihren Appell an die Mächte des Gefühls, an alle Sinne, die Gottes voll werden sollen, auch äußerlich zu zeigen, ganz vollkommen. So kam es, daß auch diese Fürsten mit der Tradition des einheimischen Kirchenbaus brachen und Italiener ins Land riefen, die dem neuen Stile dienten.

So war schon die erste Kirche, die auf deutschem Boden für die Jesuiten errichtet worden ist, St. Michael in München, die schöne Stiftung des Herzogs Wilhelm V. von Bayern, ein italienisch gedachter Bau gewesen. So wandte sich jetzt der Erzbischof von Salzburg, als er nach einem Brande seine Kirche erneuern mußte, an italienische Architekten. Neben dem Gesù in Rom ist der neue Dom zu Salzburg vielleicht der wichtigste Bau für den werdenden deutschen Barock geworden. Über den Gesù geht er in der reichen Ausgestaltung der Ostteile hinaus. Er unternimmt es, einen Zentralbau über griechischem Kreuz (mit gerundeten Enden) mit einem Langhaus nach dem Schema des Gesù zu verschmelzen. Der Nachdruck, der dem Kuppelbau über der Vierung damit gegeben wurde, hat weithin gewirkt. Auch Einzelheiten des Aufbaus (die loggienartigen Emporen über den Seitenschiffjochen, die Vorhallen zwischen zwei Türmen) sind vorbildlich geworden.

Schon hier ist die Einheit des Raumes nicht mehr so streng gewahrt, wie im Gesù. Erst recht ist sie aufgegeben in der Kirche des heiligen Kajetan zu München. Diese folgt weit mehr dem Typus gewisser oberitalienischer Kirchen als dem des Gesù: ihre Langhausarkade zeigt nicht eine Reihe gleicher Glieder, stellt nicht den Weg zum Altar im alten Sinne (s. o. S. 25) dar. Vielmehr ist das Langhaus zu einem in sich selbständigen Raume ausgebildet. Das mittlere Joch ist bedeutender in den Maßen und reicher gestaltet (verdoppelte Säulen vor den Pfeilern), als die übrigen Joche. Diese schließen sich, symmetrisch abgestuft, westlich und östlich an, so daß die Jochbreite und die Pracht des Aufbaus beiderseits abnimmt. So hat der Raum eine Mitte und damit gewissermassen sein eigenes Schwergewicht. Ähnlich

ist der Kuppelraum verselbständigt; er bildet mit den kräftig vortretenden Kreuzflügeln wieder eine Einheit. Und ebenso steht es mit dem Chor. Also: das ist keine einheitliche Schöpfung im Sinne Michelangelos, sondern eine Komposition im Sinne der Renaissance, ein mehrgliedriges Ganzes, dessen Einzelteile ihre Selbständigkeit und ihre Eigenschönheit haben. Aus ihrer Vereinigung zu einem Ganzen soll ein harmonisches Neues hervorgehen.

Nimmt man dazu etwa noch einfach basilikale Anlagen mit richtigen Seitenschiffen wie den Dom von Passau, so hat man die Typen beisammen, die nun für die Ausbildung des deutschen Barock im katholischen Kirchenbau maßgebend werden. Alle diese Werke sind von Italienern entworfen und ausgeführt.

Bis über die Mitte des 17. Jahrhunderts hinaus beherrschten so die italienischen Meister das Bauwesen. Allmählich regen sich aber die einheimischen Kräfte. Ein Erstarken des nationalen Selbstbewußtseins ist wahrzunehmen. Im Süden, der hier vor allem in Betracht kommt, ist es besonders die Erhebung Österreichs nach dem glücklichen Ausgang des Türkenkriegs, was dem Glauben an die Fähigkeiten und den Beruf des deutschen Volkes neue Nahrung gibt. Darüber später mehr. Jedenfalls: wir beobachten, daß die Italiener allmählich zurücktreten, ja verschwinden. Überall erscheinen deutsche Baumeister. Sie folgen zunächst mehr oder weniger genau den Vorbildern, die die italienischen Vorläufer geschaffen haben. Die erwähnten Werke in Salzburg, München, Passau, Petrinis Stift Haug in Würzburg, die Stephanskirche und St. Martin in Bamberg und so fort bestimmen die Richtung, die man weiter verfolgt. Daneben mögen vereinzelt eigene Studien in Italien selbst der Art und Kunst dieser deutschen Meister den Inhalt gegeben haben. So läßt sich der ernste, schöne Dom zu Fulda, wenn wirklich Plan und Aufriß die Schöpfung des Johann Dientzenhofer sind, am besten aus einer intensiven Beschäftigung des Meisters mit der oberitalienischen Spätrenaissance erklären.

Bald aber versucht man sich auf neuen Wegen. Da ist innerhalb des katholischen Kirchenbaues im eigentlichen Deutschland, auf den wir uns hier vorerst beschränken, eine

sehr interessante Gruppe von Werken hervorzuheben, die sich überwiegend auf schwäbischem Boden befindet, eine Anzahl Klosterkirchen. Es ist als hätte gegen 1700 ein wahres Baufieber die schwäbischen und die nächst benachbarten Klöster erfaßt. Überall werden die Konventgebäude und die Kirchen — oft nach überaus großartigen Plänen — umgebaut, erweitert oder (nach Abbruch der vorhandenen) ganz neu errichtet. Die schaffenden Künstler gehören in der Regel einer der Baumeisterfamilien aus dem Bregenzer Wald an, die wir im ganzen Gebiet zerstreut finden, den Beer, Thumb oder Moosbrugger.

Der Kirchentypus, den diese Meister finden und weiterbilden, ist das Ergebnis eines interessanten Versuchs: man will das Schema des Gesù wenigstens im Langhaus der in diesen Gegenden alteinheimischen Form der Hallenkirche anpassen.

So gelangt man zu einem Langhaus mit eingezogenen Strebepfeilern, besser Strebemauern. Zwischen diesen befinden sich unten Kapellen, oben Emporen. Die Strebemauern sind häufig unten, regelmäßig oben durchbrochen. Das Gewölbe der Emporen — und das ist der wichtigste Punkt — liegt ganz oder fast in derselben Höhe wie das Gewölbe des Mittelraums. Der Eindruck des Ganzen ist demnach der der dreischiffigen Hallenkirche, deren Seitenschiffe durch senkrechte und horizontale Teilung in Kapellen und Emporen zerlegt sind. Das Querhaus ist nicht so breit wie das Mittelschiff des Langhauses; es tritt auch nur unbeträchtlich über die Flucht der Langhausaußenwände hinaus. So wirkt es wie ein breiteres Joch des Langhauses selber ohne Horizontalabteilung: die Emporen sind in der Form von Gängen auf Konsolen an der Nord- und Südwand innen herumgeführt. Eine Kuppel gibt es nicht. Der Chor ist gegen das Mittelschiff eingezogen, von Nebenräumen unten, von Emporen oben begleitet.

Die Abweichungen vom Gesù sind nicht nur Zugeständnisse an das Raumbild, das die Kirche der deutschen Frührenaissance geboten hatte. Sie sichern der neuen Schöpfung zugleich einen neuen Charakter. Die seitliche Raumerweiterung ist mit einer Zunahme der Helligkeit verknüpft: diese Kirchen

haben nichts von der bewußt abgestuften Beleuchtung, die dort den dramatischen Charakter der Anlage so wirkungsvoll unterstützt. Sie zeigen vielmehr eine im Ganzen gleichmäßige heitere Lichtfülle, ein weltlich-klares Tageslicht. Was man anstrebt, ist also mehr die Wirkung des prachtvoll geschmückten Saals, die Wirkung eines Versammlungshauses, als jene Folge von Eindrücken, die der Gesù in bewußter sinnvoller Anordnung im gewollten Nacheinander bot.

So versteht man nun auch, warum das Motiv des Zentralbaus, das jetzt wohl nach dem Vorgang von Salzburg aufgenommen wurde, einmal erfaßt und der barocken Hallenkirche im oben entwickelten Sinne verbunden, eine so große Rolle spielen konnte. Wenn man den Langhausbau durch einen mächtigen kreisrunden oder ovalen Raum in der Mitte unterbrach, so daß die vordere Hälfte des Langhauses zu einer Art Vorhalle, die hintere zum Chor wurde, so hatte man den Gedanken der Versammlungshalle noch entschiedener ausgesprochen. Das ist in zahlreichen Abwandlungen des Motivs geschehen (Ottobeuren, St. Gallen, Wiblingen). Zugleich erreichte man aber mit einer solchen neuen Gruppierung verschiedenartiger Räume noch einen weiteren künstlerischen Zweck, die Verwirklichung malerischer Absichten. Schon in Kirchen, in denen der Kuppelraum der Vierung noch nicht zum beherrschenden Motiv gemacht ist, tritt das Bestreben deutlich zutage, eine glänzende Perspektive für den Eintretenden zu schaffen. Man verengert den Raum von Westen nach Osten zu stufenweise und stellt vor die Pfeiler, die die einzelnen Raumteile von einander scheiden, kulissenartig vorgeschobene Pilaster und Säulen (Zwiefalten). Die Wirkung ist eine sehr reiche im malerischen Sinne, es entsteht ein prachtvoll geordneter Prospekt.

Nun liegt auf der Hand, daß man diese malerische Wirkung noch steigern konnte, wenn man Räume von ganz verschiedener Gestalt so hintereinander legte, daß das vorwärtsdringende Auge verschiedenartige Raum- und damit auch Beleuchtungsformen hintereinander aufzunehmen hatte. Dann gewährte nicht nur die Perspektive vom Westportal aus hohen Genuß, sondern auch dem Vorwärtsschreitenden boten sich immer neue wechselnde Bilder, und zwar nicht nur

vorwärts, sondern auch seitlich und rückwärts. Die großartigste Schöpfung dieser Art ist wohl die Abteikirche von Maria-Einsiedeln. Hier folgt hintereinander ein mächtiges Oktogon (mit umfassenden Nebenräumen), eine Art Querhaus mit flacher Kuppel über der Mitte, ein weiterer Kuppelraum (mit hoher, durch eine Laterne erleuchteter Kuppel) ebenfalls mit Seitenarmen, und ein Langchor. Auch hier werden die Räume stufenweise von West nach Ost enger, aber zugleich bis zu der von oben beleuchteten Kuppel allmählich höher. Und auch von dieser gewaltigen Längsperspektive abgesehen bietet das Ganze eine Fülle der reichsten und reizvollsten Ausblicke seitlich und zurück. Bei alledem habe ich noch gar nicht gesprochen von der eigentlichen Dekoration. Da uns ihre Entwickelung später beschäftigen soll, will ich hier nur hervorheben, in welch außerordentlich wirkungsvoller Weise diese Dekoration ebenfalls immer malerischer wird.

Aber noch war dem malerischen Kirchenbau eine letzte höchste Steigerung vorbehalten. Sie bereitet sich auf fränkischem Boden vor. Hier hatte Johann Dientzenhofer für das Kloster Banz eine sehr eigentümliche Kirche geschaffen. Sie zeigt einen mächtigen einschiffigen Saal mit Seitennischen und daran anstoßend einen Langchor. Das Neue ist nun, daß die Pilaster an den Pfeilern der Längswände in verschiedenen Winkeln156 übereck gestellt sind und daß die Gurten über ihnen, die sich dem Tonnengewölbe anlegen und es gliedern, den Pilastern entsprechend nicht in einer senkrechten Ebene aufsteigen, sondern, in der Hauptachse der Kirche vorwärts und rückwärts ausschweifend, kompliziertere Kurven bilden. Es leuchtet ein, daß damit eine allgemeine Bewegung alle Glieder zu erfassen scheint. Dieselben Teile, z. B. die Pilaster, erscheinen dem Vorwärtsschreitenden fortwährend in neuen und zwar immer zugleich in mehreren neuen Ansichten: es ist, als ob sie sich drehten. Auch an der Decke vermag man die reich verschlungenen Bänder nicht sofort auseinander zu halten und den zugehörigen Teilen der Wandgliederung zuzuweisen, am allerwenigsten während des Vorwärtsgehens. Auch da also entsteht der Eindruck, als ob die Linien und Bänder selbst in Bewegung wären, bald nach vorn, bald rückwärts liefen. Nicht sowohl der Raum oder der ganze Baukörper ist es,

der einer mächtigen Bewegung folgte. Vielmehr ist es die Gliederung, sind es die Elemente der Teilung und des Schmucks, die sich in freiem Spiel im Raum und an den ihn umschließenden Flächen ergehen — ganz wie in der sogenannten Spätgotik. Das Ergebnis ist dasselbe wie dort: eine höchst malerische Wirkung.

Balthasar Neumann, der große Meister des Würzburger Schlosses, den wir noch näher kennen lernen werden, war es, der dies Motiv der Bewegung mit Raumkompositionen im Sinne der schwäbischen Entwickelung kombinierte. Die Reihe der Bauten in Schönthal, Gößweinstein, Münsterschwarzach zeigt, wie er sich mit dem Motiv der Hallenkirche auseinandersetzte und dann auf die Verbindung des Langhausschemas mit einer gewaltigen Zentralanlage ausging. Endlich gelangt er zu ganz neuen Kompositionen: in Vierzehnheiligen und Neresheim reifen die Früchte der ganzen Entwickelung. Halten wir uns an das Beispiel von Vierzehnheiligen, so zeigt sich uns eine Anlage von einzigartiger Kühnheit. In den nach außen regelmäßig umschriebenen großen Kirchenraum sind Pfeiler so hineingestellt, daß eine Anzahl ovaler und kreisrunder Einzelräume ausgesondert wird, deren Peripherien sich annähernd berühren. Sie sind sämtlich mit Kuppeln überwölbt. Ebenso sind die zwischen ihnen und den Umfassungsmauern noch übrig bleibenden Raumteile gewölbt. Es entsteht eine Folge von Gewölben von außerordentlicher Mannigfaltigkeit der Form. Und wie man sich — wiederum namentlich beim Umhergehen — nur sehr schwer unter ihnen zurechtfindet, so ist auch unten durch das ganz freie Ineinanderfließen von Räumen verschiedener Art und Größe eine so verwirrende Fülle der Raumeindrücke geschaffen, daß man gänzlich auf das Bemühen verzichtet, dieser Raumformen innerlich Herr zu werden und mit unbefangener Hingabe den heiteren Reiz der immer wechselnden Raumbilder mit ihren immer neuen Licht- und Farbenfluten genießt. Das Irrationale der Raumschöpfung ist gewollt: der malerische Charakter in der ganzen Anlage soll triumphieren und triumphiert.

Ich muß mir hier versagen, auch noch von den österreichischen Stifts- und Klosterkirchen zu sprechen, so überaus anziehend das wäre. Aber auch dort würde sich als End-

ergebnis dieselbe Beobachtung feststellen lassen: überall wird der feierlichernste Stil des Gesù aufgegeben zugunsten einer festlich heiteren Pracht in Räumen, die nicht so sehr basilikalen Charakter tragen, den Weg zu Gott in künstlerischer Form mit gewollter, sorgsam abgestufter Steigerung der Eindrücke darstellen, als vielmehr Versammlungshallen sein wollen, weltlich-freundlich oder festlich-großartig je nachdem, aber immer malerisch genußreich, wohin man auch das Auge schweifen läßt. Die Eigenart der Schöpfungen Neumanns erreicht keine dieser Kirchen.

III.

Die Verdienste der Landesfürsten in Deutschland um den Kirchenbau haben wir kennen gelernt. Naturgemäß haben sie auf dem Gebiet des Profanbaus als Bauherrn erst recht die wichtigste Rolle gespielt. Wieder sind es zuerst und vor allem die süddeutschen Herren, voran die Kurfürsten von Bayern und das Haus Habsburg in Österreich, die wir zu nennen haben.

Auch den Aufgaben des Profanbaus, des Palast- und Schloßbaus, im neuen Sinne schienen die einheimischen Architekten nicht gewachsen zu sein. Man wollte die neu gefestigte fürstliche Liberalität, das neue Machtbewußtsein in monumentalen Bauten aller Welt zeigen. Und monumental war die malerisch gruppierende und dekorierende deutsche Renaissance nicht. Monumental wirkt nur, was den Respekt vor der Masse weckt, der geschichteten, aufgetürmten, von Menschenhand bezwungenen und geordneten, aber nicht verhehlten oder in ihren Wirkungen aufgehobenen Masse.

Wenn wir das festhalten, begreifen wir, wie man dazu kam, den ersten Barockpalästen auf deutschem Boden ein so drohend-wuchtiges, ernstes Gepräge zu geben. Einer ganzen Gruppe solcher Bauten begegnen wir in Prag: unter ihnen ragt der Palast Czernin als besonders gewaltiges Beispiel hervor. Mächtige Rustika am Sockelgeschoß, dem starke Pilaster, ebenfalls rustiziert, vortreten, darüber eine Ordnung kolossaler Halbsäulen, wie die Pilaster unten, über denen sie stehen, in einfacher Reihe. Zwischen ihnen die Fenster der

dreieinhalb Geschosse. Keinerlei Horizontalteilung mildert die aufrechte Majestät dieser wuchtigen Gliederung. Ein schweres ernstes Gesims schließt das Ganze ab. Wahrhaftig, das ist monumental! Wohnlich-traulich, heiter-festlich zwar ist der Palast gewiß nicht. Aber trotzig und großartig: er spiegelt deutlich das Selbstgefühl des kriegerischen Adels, der im großen Krieg zu Reichtum und Ansehen gekommen ist.

Auch in Wien gibt es solche Paläste, wenn auch keiner von ihnen den Palast Czernin an Wucht und Majestät erreicht. All das haben Italiener gebaut.

Nun aber kam Österreichs Erhebung. Die Befreiung Wiens von der Türkennot, die Siege des Prinzen Eugen im Osten, im Süden, im Westen wirkten kräftig zurück: es bildete sich wieder ein nationales Selbstgefühl. Man empfand, daß es keine Schmach mehr war, ein Deutscher zu sein. Und man entsann sich der großen deutschen Vergangenheit. Hans Jacob Wagner von Wagenfels bewies den aufhorchenden Zeitgenossen im Ehrenruff Teutschlands haarscharf, daß sie nicht nötig haben, ewig bewundernd auf Frankreich oder Italien zu blicken. Der Deutschen Geschicklichkeit und Kunst ist ebenso groß, wie die der Fremden, wo nicht größer. Und in der Vergangenheit vollends überstrahlt Deutschland weit die vielgerühmten Nachbarn. Also fort mit der Ausländerei und den Ausländern!

Der so sprach gehörte zu den Lehrern Josephs I. und die kurze Regierung dieses Fürsten (1705—1711) entfesselte alle nationalen Kräfte.

So erschien es den Deutschgesinnten nun auch unwürdig, daß die bildende Kunst in Deutschland so ganz den Fremden ausgeliefert sei. In Wort und Schrift wurde fortan gegen die Italiener gekämpft. Und wo einmal ein deutscher Baumeister den italienischen Konkurrenten aus dem Felde schlug, feierten die Patrioten das Ereignis als einen nationalen Sieg.

So geschah es auch in Wien, als die Stadt im Jahr 1690 den neu gekrönten römischen König, den Kronprinzen Joseph feierlich empfing. Man errichtete Ehrenpforten, und im Wettstreit um deren Entwurf hatte ein junger deutscher Meister die Welschen gar ruhmreich übertroffen. Das war Johann Bernhard Fischer, nachmals gen. von Erlach, der

Künstler, der dem Wiener Barock die Signatur und dem Wiener Bauwesen den großen Zug gegeben hat bis auf die jüngste Zeit.

Worin besteht sein wesentliches Verdienst? Er überwand den ernsten, schweren, zwar wuchtig-majestätischen, oft genug aber auch eintönig-trockenen Stil seiner italienischen Vorläufer. Er bereicherte die Fassade zunächst durch das Mittel der Risalite. Bald tritt die Mitte vor, bald sind die Außenteile verstärkt, ja bei sehr langen Fassaden ordnet er mehrere innere Risalite an, die die Portale bergen. Ferner wird die Gliederung abgestuft. Das Untergeschoß bleibt in der Regel als Sockelgeschoß ungegliedert, wird nur derb rustiziert, darüber folgt meist nur eine Ordnung, die zwei oder eineinhalb Geschosse zusammenfaßt. Diese Ordnung ist aber abgestuft. An den zurückliegenden Fassadenteilen finden wir einfache Pilaster, an den Risaliten verdoppelte oder Säulen. Es kommt auch vor, daß die Ordnung allein den Risaliten vorbehalten bleibt, die sonstigen Fassadenflächen lediglich durch Lisenen oder Rahmen um die Fenster gegliedert werden. Dann wird die Dachlinie bereichert: der übliche Abschluß oben ist eine Balustrade, die das niedrige Dach für den Anblick von unten verdeckt. Die Risalite aber erhalten Giebel. Ein weiteres Mittel, Gruppen zu bilden, ist der Wechsel in den Fensterformen und die Ausbildung der Portale. Nicht nur, daß die Verdachungen der Fenster wechseln, auch ihre Größe und Gliederung ist häufig in den Risaliten anders gestaltet, als in den zurückstehenden Flächen. Ebenso helfen selbst in ganz glatten Fassaden die Portale mit, größere Teile des Ganzen gegeneinander abzusondern. Diese Portale endlich, die Fensterumrahmungen und -verdachungen, die Giebel und Balustraden geben willkommene Gelegenheit zur Entfaltung des reichsten plastischen Schmucks. Es wird ewig ein Ruhmestitel Fischers bleiben, wie er es verstanden hat, eine wunderbar ausdrucksvolle, erfindungsreiche, plastisch kräftige und doch nie rohe Bildhauerkunst für seine Zwecke zu erziehen und heranzuziehen.

Auf diesem Felde wie überall zeigt er die große Meisterschaft im Austeilen und Konzentrieren der Wirkungen, im Maßhalten und Steigern. Ein feines Gefühl für Gleichmaß

und Ruhe zeichnet ihn aus. Und doch ist er nie nichtssagend oder gewöhnlich. Das Bedeutende gelingt ihm wie das Reizvolle.

So erreicht er jenen Ausdruck festlich heiterer Pracht, einer reichen Schönheit, die doch der Würde nie entbehrt. Man empfindet: da ist hohe persönliche Kultur, ein Gefühl für Vornehmheit und Anmut im Hintergrund. Der Mann, der der Wiener Gesellschaft seiner Tage solche Häuser bauen konnte, er muß die gesellschaftliche Kultur seiner Zeit selber besessen haben.

Was nun im Besonderen die Herkunft seines Stils angeht, so kann kein Zweifel sein: Fischer hat den Geist der Selbstbesinnung, den damals Carlo Fontana in Rom predigte, ebenfalls auf sich wirken lassen. Nur daß er „den Alten" — man darf an Bramante und Raffael, an Palladio so gut denken, wie an die Vignola und Serlio — noch mehr abzugewinnen wußte, als nur die Mahnung zur Rückkehr vom Schwulst und von der Künstelei. Er lernte bei ihnen besonders die Mittel der Abstufung und Gruppierung kennen, er überzeugte sich, daß das eigentlich Tektonische das Wesentliche beim Aufbau sei, und daß man dieses Wesentliche nicht durch plastische oder malerische Künste verdunkeln lassen dürfe. So verdankt seine Architektur vielleicht die stärksten Anregungen den Klassikern der italienischen Hochrenaissance. Freilich nicht im einzelnen, nicht in der Formensprache. Diese ist sein Eigentum, ist kräftig, persönlich, lebendiger als die jener Meister. Auch die besonderen Verhältnisse in seinen Bauten sind nicht die der Bramanteschule: die Flächenteilung seiner Fassaden bildet die Elemente schlanker, gibt ein gedrängteres Bild. Aber so gewiß nach alledem sein Stil auf einer ganz persönlichen Umarbeitung jener italienischen Kunst beruht, so sicher ist doch auch, daß er auf das unmittelbare Verständnis eines weiten Kreises rechnen konnte, daß er eine gewisse Allgemeingültigkeit beanspruchen durfte.

Es ist für den Künstler bezeichnend — seine theoretische Arbeit und seine späteren Werke (Karlskirche) beweisen es — daß er sich bemühte, auch anderer Leute Geschmack Rechnung zu tragen. Darin spricht sich eine Anpassungsfähigkeit aus, die es ihm zweifellos erleichtert haben muß, den Geist des

Wiener Hochadels seiner Zeit zu treffen. Ein weltmännischer kosmopolitischer Zug ist seiner Architektur eigen, der in seinen späteren Jahren recht stark hervortritt. Ich verweise nur auf die Fassade der Karlskirche. Eine römische Tempelfront mit Säulen und Giebel, die Trajanssäule (verdoppelt), strenge italienische Renaissanceordnungen und eine eigentliche Barockkuppel, deutsche Renaissancegiebel und überseeische Dachformen sind da zu einem reizvollen Ganzen verschmolzen.

Aber es ist auch deutlich, welche Macht alles zusammenhält. In der Wirkung herrscht die interessante Umrißlinie, der Reichtum der Formen in Licht und Schatten: das Malerische ist schließlich stärker als das Tektonische.

In jedem Sinne, mit jedem der Züge, die ich hervorgehoben habe, wird diese Architektur zu einem Spiegel der Gesellschaft, für die sie geschaffen ist. Man kann diese Periode der österreichischen, der Wiener Geschichte vielleicht das Zeitalter des Prinzen Eugen nennen. Nicht nur weil sein Name im kriegerischen Glanz des neuerstehenden Österreich am hellsten strahlt, auch nicht nur, weil der Prinz sein ganzes Leben lang eine ausgesprochen deutsche Politik vertreten hat und damit für die Wiedergeburt der nationalen Kräfte auch im Frieden so fördersam war, sondern auch deshalb, weil er bei alledem ein rechter Typus der internationalen Kultur innerhalb der höheren Gesellschaft war, die ja doch das Schicksal der Kunst in diesen Zeiten ganz wesentlich bestimmte. Aus dem Hause Savoyen stammend, in Paris am Hofe Ludwigs XIV. aufgewachsen, infolge von Hofintriguen um alle Aussichten im französischen Dienste gebracht, tritt er in die österreichische Armee ein. Er avanciert, erhält ein Oberkommando, und die Schlacht bei Zenta macht ihn zum gefeiertsten Helden der Zeit. So wird der französisch erzogene Italiener eine Art deutscher Nationalheros.

International war auch seine Bildung. Es verstand sich von selbst, daß ein Adeliger seiner Stellung den Künsten und Wissenschaften zugetan war. Er aber war es in besonderem Maße. Seine Sammlungen schufen ihm eine Reihe der weitesten Verbindungen. Und seine Vorliebe für die Literatur brachte ihn in Beziehungen zu Leibniz und Rousseau, um nur diese zu nennen.

Dieser Mann hat nun auch zwei Paläste in Wien entstehen lassen, die von besonderer Bedeutung sind. Der eine ist ein strenges Werk Fischers von Erlach; der andere, ein Sommerpalast draußen, die Meisterschöpfung des Lucas von Hildebrand, des großen Rivalen Fischers. Ich kann hier die eingehende Analyse des wundervollen Baus, der heute als kaiserliches Belvedere jedermann bekannt ist, nicht wiederholen. Nur das Ergebnis muß hervorgehoben werden: die Architektur am Belvedere zeigt eine weitere Stufe der Entwickelung über Fischer hinaus. Vieles, was dort noch streng tektonischen Sinn hat (die aufgebaute Masse zeigen, ihre Kräfte symbolisieren soll), ist hier rein dekorativ verwertet, soll nur gliedern oder schmücken. So wird alles leichter, freier; die Elemente stehen nicht mehr in fest gebundenem logischem Zusammenhang, sondern deuten diesen nur an, spielen ihn gewissermaßen, aber mit Anmut und Eleganz. Es ist ein entschiedener Schritt zu dem Stil herüber getan, den wir als Rokoko in der Innendekoration kennen, freilich nur erst ein erster Schritt. Aber ein allerdings entschiedener, und genial ist er ausgeführt: das Malerische siegt.

So lassen sich die für den Prinzen Eugen erbauten Paläste nicht nur an die beiden erlauchtesten Künstlernamen ihrer Zeit, Fischer und Hildebrand, anknüpfen: sie umfassen auch den Höhepunkt der Entwickelung des Wiener Barock und den Beginn seiner künstlerischen Auflösung. Und so mag man denn auch in diesem engeren Sinne diese denkwürdigen Tage der Wiener Architekturgeschichte das Zeitalter des Prinzen Eugen nennen.

IV.

Auch im eigentlichen Deutschland beherrschten zunächst Italiener den Palastbau. Was sie hier errichtet haben, ist aber noch um einen Grad nüchterner, oft auch ungeschickter, als die Prager und Wiener Bauwerke gleicher Herkunft. Es gibt gewiß Ausnahmen. So sind die Fassaden Zuccalis in Schleißheim erfreulicher, ist manches was Petrini in Franken geschaffen hat, höchst respektabel. Aber daneben stehen ausgedehnte Werke, die in ihrem Bemühen um monumentale

Wirkung doch nicht über die trockenste Einförmigkeit, über eine ertötende Langeweile hinauskommen.

Auch hier ändert sich aber das Bild, wenn nun allmählich deutsche Meister das Erbe der Italiener antreten.

Die neuerdings eingehend erforschte Geschichte der Baumeisterfamilie der Dientzenhofer ist zugleich die Geschichte der Befreiung wenigstens der fränkischen Architektur von der Fremdherrschaft. Insbesondere zeigen die Werke der beiden Brüder Johann Leonhard und Johann Dientzenhofer deutlich, wie sich die Kunst von den schweren, eintönigen großen Ordnungen der Italiener frei macht und zu reicheren, mannigfacher abgestuften Gliederungen übergeht. Während Johann Leonhard Dientzenhofer noch nicht weit über seine italienischen Lehrmeister — und es müssen recht trockene gewesen sein — hinauskommt, gewinnt sein jüngerer Bruder in Italien neue Anschauungen und verfolgt nun Wege, die denen Fischers von Erlach ungefähr parallel laufen. Dabei besitzt er ja gewiß nicht das außerordentliche Feingefühl für die Verteilung und Gruppierung der Massen, für die Abstufung der Dekoration, das Fischer auszeichnet. Aber durch größere Wucht und eine gewisse wohlerwogene Kraftfülle erreicht er mitunter höchst eindringliche Wirkungen. Das gilt ganz besonders von seinem Schloßbau in Pommersfelden (1711—1719), einer der bedeutendsten Anlagen der Zeit.

Aber auch er war doch nur der Vorläufer eines noch Größeren, des Meisters, der unter unseren deutschen Barockarchitekten wohl eine der allerersten Stellen behaupten dürfte, des Balthasar Neumann.

Balthasar Neumann, der vom Stück- und Glockenguß zur Büchsenmacherei, Feuerwerkerkunst und zur Artillerie kam, muß eines der hellen Ingenien gewesen sein, denen alles anfliegt, was ihnen des Interesses wert erscheint. Es ist zweifellos, daß er neben allen jenen Dingen vor allem noch der Architektur obgelegen hat, vielleicht daß er sich als Artillerist zunächst mit der Ingenieurkunst befaßt hat: Brücken- und Festungsbau waren ihm nicht fremd. Von da machte sich der Übergang zur eigentlichen Hochbaukunst nicht schwer, wenigstens für einen Kopf wie diesen, und in Zeiten, die den Talenten noch nicht die Zwangsjacke des Examens anlegten.

Jedenfalls, der Artilleriehauptmann Neumann, der 1719 in die Dienste des Fürstbischofs Johann Philipp Franz von Schönborn zu Würzburg trat, war ein fertiger Baumeister. Das bezeugt das wundervolle Werk, das er alsbald hier errichten durfte, das Schloß für den Fürstbischof.

Die großartige Anlage ist bekannt. Aber man muß bis ins einzelne gehen, um die ganze Größe der Schöpfung richtig zu würdigen. Alles ist da wohl erwogen. An den Außenflächen des gewaltigen Hufeisens glatte Wände, nur die Risalite sind durch Ordnungen ausgezeichnet. Und auch die sind wieder sorgsam abgestuft: Säulen begegnen am Mittelpavillon der Rückseite, Doppelpilaster an den Mittelpavillons der beiden Seitenflügel, einfache Pilaster an den Eckpavillons aller Fronten.

Während die Eckrisalite überall flach gehalten sind und nur die Mitten beträchtlicher vorspringen, ändert sich das Bild an den inneren, den Hoffronten des Hufeisens völlig. Hier herrscht — gewiß mit Rücksicht auf das beschränktere Licht — durchgehend ein stärkeres Relief. Der zurückliegende Mittelflügel hat durchweg Säulen (in zwei Ordnungen), dazu einen Balkon auf frei vortretenden Säulen über den drei Portalen, Mittelrisalit mit Giebel und reich geschwungenem Sonderdach. Erst recht kräftig sind die Seitenflügel gegliedert: da springen die Ecken je mit drei Achsen um eine ganze Achse vor, und diesen vortretenden Teilen sind auch Balkone, wieder auf freistehenden Säulen, vorgelegt. Alle Flächen sind mit einer entschiedenen Pilasterordnung versehen.

So ist der ganze Bau trotz seiner gewaltigen Ausdehnung (167 m Länge) so klar und reich gegliedert, daß der Gedanke an Einförmigkeit gar nicht aufkommen kann. Die reiche Abstufung der Wirkungen sichert aber zugleich jedem Teil seinen besonderen Reiz.

Dieser Reiz wächst, je eingehender man den Bau betrachtet. Diese Strenge in der Zeichnung der Form, diese Sicherheit, Kraft und Eleganz der Linien, diese feinfühlige Verteilung des Schmucks und dann seine Steigerung! Man betrachte nacheinander am Mittelflügel die Fensterbekrönungen unten und oben, den plastischen Schmuck der herrlichen Balustrade und dann den Giebel. Das ist mit solcher Weisheit geordnet, daß nur das Beste eines Bernhard Fischer oder

Lukas von Hildebrand zum Vergleich herangezogen werden kann.

Aber ein solcher Vergleich — den übrigens unser Meister nicht zu scheuen braucht — würde noch eins lehren: Einzelheiten (wie die Bekrönungen der im Halbkreis geschlossenen Fenster am Mittelrisalit, die geschweiften und gebrochenen Giebellinien und anderes) weisen bestimmt nach Wien. Dort hat Neumann offenbar maßgebende Anregungen empfangen. Und jedenfalls: keinem unter den deutschen Architekten seiner Zeit stand er so nahe in der Gesinnung wie den beiden großen Wiener Meistern. Er hat den repräsentativen Zug, das ganz Vornehme von Fischer, die Eleganz, die freie Bewegung (so selten er sie auch anwendet) von Hildebrand.

Aber er ist nichts weniger als ein Nachbeter. Sein Stil ist ganz sein eigen. Und dies Eigene kann man vielleicht vor allem darin sehen, daß er die kräftigeren Akzente, die er zur Steigerung der Wirkung brauchte, nicht dem Schmuck, sondern der Architektur selbst gab: die Einführung der Säule, zumal der freistehenden unter den Balkonen, bleibt für ihn in diesem Sinne charakteristisch. So behält seine Architektur den ganz monumentalen Charakter, gerät nie ins bloß Dekorative. Und daher rührt der Gesamteindruck, den man von seinem Werk erhält und den man vielleicht am besten dahin zusammenfassen kann: es ist ein königlicher Bau.

Die Verteilung der Räume im Innern des mächtigen Schlosses, wie sie nach gewissen Schwankungen allmählich festgesetzt wurde, entspricht nicht genau den ersten Absichten Neumanns. Der Fürstbischof veranlaßte ihn, gelegentlich einer Studienreise nach Paris (es war üblich, daß die hohen Bauherrn ihre Baumeister vor der Ausführung größerer Werke zu Studienzwecken weitere Reisen machen ließen) die Pläne dem Direktor der Pariser Bauakademie, Robert de Cotte, und dem hervorragendesten Hofarchitekten des damaligen Paris Germain Boffrand vorzulegen. Die beiden fanden allerlei zu tadeln, jener insbesondere den Mangel an verbindenden Korridoren — Neumann hatte nach älterer Sitte namentlich im Hauptflügel große Räume so nebeneinander geordnet, daß sie die ganze Tiefe des Baus einnahmen — dieser das doppelte Treppenhaus und die Lage der Schloßkapelle.

Man paßte sich in diesen Punkten den französischen Vorschlägen an, strich — leider — das eine Treppenhaus und gruppierte an seiner Stelle kleinere Räume um einen noch kleineren Innenhof herum. Ebenso ordnete man den Zimmerfluchten entlang gegen die Höfe Korridore an und verlegte die Schloßkirche aus dem ovalen Raum in der Mitte der einen Schmalseite schließlich an das Ende des rechten Flügels nach vorn. Vielleicht mit Ausnahme der neuen Korridore sind alle diese Zugeständnisse keine Verbesserungen: die einfache großzügige Klarheit in Neumanns Plan ist dadurch nicht unbeträchtlich getrübt worden. Immerhin, die Hauptpunkte sind geblieben: man gelangt zunächst in eine große Halle, hinter der nach dem Garten zu ein Gartensaal angelegt ist. Seitlich von der Halle öffnet sich das Treppenhaus, die Treppe mündet oben wiederum in einen Vorsaal, dem sich — dem Gartensaal unten entsprechend — der Kaisersaal anschließt. Zu beiden Seiten dieser Haupträume liegen die Zimmer und zwar im ersten Stock rechts die Empfangsräume, links die Wohnräume des Fürstbischofs. Die Flügel sind für die Gäste bestimmt.

Die Einrichtung aller dieser Räume gehört sehr verschiedenen Zeiten an, manches ist auch nachträglich wieder verändert worden. Auch so gewährt sie aber noch ein deutliches Bild der Entwickelung von Neumanns Dekorationsstil. Er beginnt mit streng tektonisch gegliederten Wandverkleidungen und einer reichen, aber harten Groteskenmalerei an der Decke, in der das Bandelwerk und die Glockenblumenketten eine Hauptrolle spielen (ähnlich wie in manchen Räumen des Belvedere in Wien). Dann folgt (im Spiegelzimmer) der Übergang zur Rocaille. Zahlreiche französische Motive treten auf, das Relief wird zarter, das Bandwerk graziöser und eleganter. Es mag sein, daß Neumann die Anregung zu diesen Neuerungen in München empfangen hat, wo damals Cuvilliés eben seine Hauptwerke schuf. Jedenfalls vollzieht sich hier in Würzburg vor unseren Augen der Übergang von der streng tektonischen Gliederung, der Dekoration der Innenräume mit Motiven, die der Formenwelt der alten und der Renaissance-Architektur angehören, zur Kunst des Rokoko, die das tektonische Gerüst beseitigt, selbst das Rahmenwerk auflöst und an die Stelle der antikischen

Gliederungen und des Roll- und Kartuschenwerks der Spätrenaissance die irrationalen Elemente des Bandelstils, des Muschelwesens und der natürlichen Welt setzt.

In der weißen Salle des Gardes finden sich an den strengen Pilastern, die die Wände gliedern, Rocaillen, die an lebendiger Bewegung kaum ihresgleichen haben dürften. Dies Ornament biegt, windet und kräuselt sich; es klettert, kriecht, rankt und schwingt sich; bald flattert es wie vom Wind in Fetzen gerissen, bald flutet es in schäumenden Wellen, die sich rasch hintereinander folgen, sich überstürzen, um sich wie auf dem flachen Sande in tausend Rinnsale aufzulösen. Dabei läßt Neumann immer noch einzelne schwerere, geschlossene Ornamentkörper im Aufbau des Ganzen vorherrschen, diese geben in wild bewegten Kurven das Gerippe ab, an das sich das übrige angliedert. Zahlreiche fremdartige Bestandteile durchsetzen die Rocaille: Trophäen in den Ecken, Figuren, namentlich Putten mit Guirlanden aus natürlich gebildeten Blumen in den Mittelfeldern u. a. m.

Die nächste und letzte Stufe der Dekorationskunst Neumanns zeigt die Rocaille wesentlich beruhigt. Das Muschelwerk ist flacher, gleichmäßiger ausgebreitet, leichter im Charakter. Es überzieht jetzt wie ein spielendes Rankenwerk im lebendigen, aber allseitig ungehemmten Fluß die Flächen. Dabei ordnet es sich der Raumteilung im Großen besser unter, folgt auch gefügiger der Richtung der Flächen, die ihm überlassen sind.

Den Höhepunkt in der Geschichte des inneren Ausbaus im Würzburger Schloß und zugleich in Neumanns Tätigkeit in Würzburg bezeichnet die Regierung Karl Philipps von Greifenklau (1749—1755). Damals berief man Giovanni Battista Tiepolo aus Venedig, der den großartigen Haupträumen Neumanns, dem Kaisersaal und dem Treppenhaus, die farbige Weihe geben sollte. Im Kaisersaal hatte Neumann eine mächtige Säulenarchitektur angeordnet. Verschiedenfarbiger Stuckmarmor, glänzende Messingplatten unter den Säulen, vergoldete Kapitelle oben, ein sehr kräftiges Hauptgesims bestimmen den Eindruck der untern Saalhälfte. Darüber herrscht Tiepolos bunte Welt, leuchtend und farbensatt, ein glühendes Märchen. Noch prachtvoller ist seine Malerei im Treppen-

haus — dessen Architektur freilich nicht mehr von Neumann angegeben werden konnte.

Aber der Künstler hatte unterdessen in Bruchsal Gelegenheit gefunden, seinen reifen Stil aufs glänzendste zu zeigen. Hier ist besonders das genial angelegte ovale Treppenhaus mit den anschließenden Sälen unten und oben zu nennen. Ganz besonders erweist der Fürstensaal, wie es für Neumann keinen Stillstand gab. Die Art, wie er hier (im Gegensatz zu der schroffen Zweiteilung im Würzburger Kaisersaal) Wand und Decke miteinander verschmolz, die tektonisch bedeutsamen Elemente der Gliederung mit der eigentlichen Dekoration verband, wie er alles leichter, flüssiger, eleganter gestaltete, wie er eine überaus anmutige, einheitliche farbige Wirkung zu erzielen wußte, das alles bekundet die vollkommene Reife seiner Kunst. Es ist vollendetes Rokoko, was er hier schafft.

Aber so stark die Anregungen gewesen sein mögen, die er von München und Paris empfing, auch hier zeigt er sich selbständig. Die eigenartige Zeichnung der Rocaille, ihre Durchsetzung mit naturalistischen Einzelheiten, und vielleicht mehr noch die Fähigkeit, den verschiedenen Räumen je nach ihrer Bestimmung einen ganz intimen farbigen Charakter zu geben (Weiß mit Gold den Repräsentationsräumen, Hellbraun und Dunkelgrün mit Gold den Wohnräumen), dies und noch so manches andere gehört ihm allein.

Nur München hat in den Arbeiten Effners und Cuvilliés in der Residenz und in Nymphenburg gleichwertiges aufzuweisen. Nur hier findet sich ein ähnlich selbständiges Schalten mit den Elementen des französischen Stils, eine ähnlich phantasievolle Bereicherung seiner Formenwelt, ein ähnlich fein gestimmtes Farbenempfinden. Insbesondere Cuvilliés' Amalienburg im Nymphenburger Park gehört zum allerschönsten, was diese ganze Zeit hervorgebracht hat. Dem dritten der drei Hauptmeister des deutschen Rokoko werden wir in Berlin begegnen.

V.

Wenn man von Nürnberg nach Erlangen kommt, aus der Stadt der Erker und Giebel, der engen Straßen und hohen Häuser in die weitläufig gebauten Quartiere der Nach-

barstadt, wundert man sich wohl über das ganz andersartige Bild, das sich hier auftut: zweigeschossige, breite Häuser, meist glatt geputzt, die Ecken mit Quadern eingefaßt, Balkone über den etwas reicher ausgestatteten Toren, sonst kein Schmuck, zum Abschluß Mansardendächer. Alles bürgerlich-wohlhäbig, aber nicht eben phantasievoll; ehrbar, aber nicht prunkend, kaum stattlich. Man empfindet: hier herrscht ein ganz anderer Geist, als in der Stadt Albrecht Dürers. Es ist der Geist der französischen Emigranten, der Hugenotten, die der Markgraf Christian Ernst von Bayreuth hier angesiedelt hat. Überall wo wir den Kolonien der Hugenotten auf deutschem Boden begegnen, in Mannheim, in Kassel, in Berlin, oder wo immer: überall finden wir auch diese weitläufig-nüchternen Straßenbilder, die solide, aber trockene Bauweise.

In Frankreich hatte sich schon vor dem Regierungsantritt Ludwigs XIV. die Wendung zu einer strengen, durch die Theoretiker der italienischen Hoch- und Spätrenaissance bestimmten Architektur vollzogen. Unter Ludwig XIV. war diese Richtung zur Herrschaft gelangt. Und auch die französischen Calvinisten fanden in der kühlen, verständigen Kunst, die so auf dem Boden der Theorie erwuchs, den entsprechenden Ausdruck ihres eigensten Empfindens, einfach-würdige Lösungen für die besonderen Aufgaben, die ihnen ihr Kult und das Leben stellten. Ja, man ernüchterte diese Kunst noch weiter, sicherlich nicht unberührt von der puritanischen Art der holländischen Architektur, standen doch die französischen Hugenotten in mannigfachen Beziehungen zu ihren holländischen Glaubensverwandten.

Von dem Einfluß, den diese französische, wenigstens teilweise auch mehr oder weniger holländisch gefärbte Kunst auf den deutschen Haus- und Schloßbau besonders im Westen genommen hat, will ich hier nicht sprechen. Dagegen verdankt der evangelische Kirchenbau den Hugenotten interessante und wichtige Anregungen. Die Aufgabe, eine Predigtkirche zu schaffen, hat in jenen Kreisen früher als bei uns die folgerichtige Lösung der Zentralanlage gefunden. Eine Seite des Polygons, eine kurze Strecke der Kreislinie wird zum Chor ausgebildet. Hier ordnet man hinter, oder über, oder auch dicht nebeneinander Altar und Kanzel an, den ganzen

übrigen Raum nehmen die konzentrisch an den Altarplatz angeschlossenen Sitzreihen für die Gemeinde ein.

In Deutschland sorgte ein beredter und eifriger Theoretiker wie Leonhard Christoph Sturm für die Verbreitung dieses Gedankens. Er hat eine ganze Anzahl (zum Teil recht wunderlicher) Abwandlungen jenes Systems entworfen und veröffentlicht. So nüchtern, ja öde seine Architektur ist, so bemerkenswert sind die Anregungen, die seine Schriften geben konnten und gegeben haben.

Auch der Meister, der die Idee der zentralangelegten Predigtkirche in großer monumentaler Form zu verwirklichen wußte, Georg Bähr, ist gewiß nicht ohne jene Vorläufer zu denken. Was er unternahm, war freilich weit mehr. Seine Frauenkirche in Dresden ist zugleich ein gewaltiger, durchaus massiver Kuppelbau. Das Äußere ist nicht gerade geistreich, doch sinnvoll und klar gegliedert, die Kuppel elastisch geschwungen, fast trotzig geschlossen. Das Innere hat nicht nur eine höchst geschickte Disposition für sich, sondern läßt zugleich angesichts der dicht gereihten, in sieben Stockwerken übereinander getürmten Sitzreihen die Vorstellung lebendig werden, ein ganzes Volk sei hier zum Gottesdienst versammelt. Auch in diesem Falle ist es weniger die künstlerische Gestaltung des Raums, als seine sinnvolle praktische Verwertung, was dem Bau seine Bedeutung gibt. Nur daß Bähr dazu noch einen monumentalen Ausdruck für den Zentralgedanken in der Konstruktion einer gewaltigen Steinkuppel gefunden hat.

Allein der sachlich trockene, handwerklich tüchtige Geist des Ratszimmermeisters Bähr wurde in Dresden nicht ausschlaggebend.

1698 gab Kurfürst Friedrich August das Bekenntnis der Reformation um die polnische Königskrone preis. Und damit zog ein anderer Geist am Hofe ein. Der Bau der katholischen Hofkirche zeigt den Umschwung im Kirchenbau. Sie steht im ausgesprochenen Gegensatz zur Frauenkirche; dort herrscht das Rationale, hier das Irrationale, das Spiel der Linien, Licht und Farbe. Das Innere bietet einen Raumeindruck von phantasievoller Schönheit: die Geheimnisse nie ganz übersehbarer Räume, die Mächte des Helldunkels wirken mit, das Gemüt in Spannung zu versetzen, der Wirklichkeit

zu entrücken und für die Stimmen des Gefühls empfänglich zu machen. Das Äußere mit dem wunderbar luftigen Turm ist dekorativ genommen ein Prachtstück.

Wie diese Kirche den Geist des Katholizismus der Gegenreformation durchaus verrät, so hat schon vorher die weltliche Architektur sich den neuen Bedürfnissen anzupassen gewußt. August der Starke war alles andere eher, als ein Puritaner. Ihm konnte die strenge Architektur der italienischen oder französischen Theoretiker nicht genügen. Er wollte eine festliche, eine heitere, eine sinnliche Kunst haben, eine Kunst, die Lebensgenuß predigt. Er fand einen Künstler nach seinem Herzen in Matthias Daniel Pöppelmann. Von allen den groß angelegten Plänen, die einen Neubau des alten kurfürstlichen Schlosses, weite Höfe und Festplätze, Gärten und Lusthäuser vorsahen, kam schließlich nur der Entwurf eines großen Prachthofs zur Ausführung, der Zwinger. Es sollte ein Festplatz sein für Maskeraden und Ringelstechen, für Aufzüge und Spiele jeder Art, wie sie der Hof in ununterbrochener Folge in den Tagen dieses genußfrohen Fürsten feierte. Die umgebende Architektur sollte neben einigen Festräumen besonders Galerien für die Zuschauer enthalten.

Was Pöppelmann hier schuf ist ein Meisterwerk. Nicht nur die Gesamtanlage mit ihrer klaren Disposition, ihren weiten schönen Verhältnissen, ebenso sehr wirkt der Aufbau des einzelnen unbedingt festlich und heiter. Es ist die Architektur und die Dekoration des italienischen Barock, die die Grundlage für Pöppelmanns Stil abgab: Pilasterordnungen mit stark verkröpften Gebälken, Kartuschen, schwere Guirlanden, viel Figürliches. Vereinzelt mischen sich wenige französische Züge ein. Aber wie ist das alles behandelt! Klar in der Gesamtanordnung, im höchsten Maße frei im einzelnen! Möglichst alle Flächen sind aufgelöst oder dekoriert, und das Gerüst ist dabei aufs Stärkste bewegt: die Pfeiler und Pilastergruppen werden in allen denkbaren Winkeln übereckgestellt, die Gebälke einwärts oder auswärts geschwungen. Dazu tritt der Reiz einer wundervollen plastischen Dekoration, großer spiegelnder Fensterflächen und phantastischer Dachformen. Alles zeigt ein mächtig pulsierendes Leben und ist doch nie massig oder derb. Der höchste Reiz des Baus liegt vielleicht

gerade in dieser wunderbaren Mischung von Energie und Anmut. Wenn schon Chiaveris Hofkirche reich an eigentlich-malerischen Reizen ist, die Zwingeranlage ist es erst recht. Was oben über das Irrationale der Linienführung im süddeutschen Kirchenbau gesagt wurde, gilt auch hier. Auch hier wirkt die Häufung der Linien, wirken die vielfachen Brechungen und Schwingungen, die Auflösungen und Überschneidungen in hohem Maße malerisch. Der tektonische Zusammenhang der Formen wird dem malerischen Reiz des Linien- und Massenspiels geopfert. Denkt man sich endlich in das Ganze der Anlage hinein, wie die Baumassen zu prachtvollen breiten Bildern zusammengeordnet sind, ruhig gelagerte Galerien zu energisch bewegten Eckpavillonen oder luftig aufgetürmten Torbauten in Beziehung treten, wie die Farben der Blumenflächen, der glitzernde Reiz des Wassers in Wand- und Springbrunnen, der warme Ton des Elbsandsteins, das Grün der Kupferdächer und der blaue Himmel über dem Ganzen zusammenwirken, so wird man sich gerne gestehn, daß man hier eine der schönsten malerischen Schöpfungen diesseits der Alpen überhaupt vor Augen hat.

Pöppelmanns verwegen dekorative Kunst hielt sich in Dresden nicht. 1733 bekannte sich König August III. zum Klassizismus — wenigstens was die Außenarchitektur anging. Und für das Innere wurde das französische Rokoko maßgebend.

Anders wieder gestaltete sich die Entwicklung in Berlin. Hier sind die Fürsten in noch höherem Grade als sonst irgendwo die maßgebenden Faktoren: ihr Geschmack regelte den Stilwandel. Die Verbindung des Großen Kurfürsten mit dem Haus Oranien ließ zunächst eine entschieden holländisch gefärbte, solide, aber reichlich nüchterne Architektur in Berlin groß werden. Sie entsprach dem durchaus praktisch gerichteten Wesen der Bevölkerung so sehr, daß sie für die Entwickelung der in Berlin eigentlich einheimischen Baukunst maßgebend wurde. Das Stadtbild verdankt ihr vor allem die Lindenpromenade.

Friedrichs I. Verlangen nach fürstlicher Repräsentation konnte sich mit einer solchen Kunst nicht zufrieden geben. Und wieder traf es sich, daß seinen Bedürfnissen der hoch-

fliegende Sinn eines großen Künstlers entgegenkam, den man eben als Bildhauer aus Warschau an die neugegründete Akademie der Künste berufen hatte: Andreas Schlüter konnte Entwürfe für einen Umbau des alten kurfürstlichen Schlosses vorweisen, die den vollen Beifall des Königs fanden.

Schlüters Werk ist außerordentlich. Wenn man in Betracht zieht, daß er in den Abmessungen, den Geschoßhöhen, der Achsenteilung vielfach an Vorhandenes gebunden war, wird man seine Leistung doppelt bewundernswert finden. Er gab den äußeren Fassaden eine wuchtige Ruhe: die geputzten Flächen haben lediglich eine flache Feldergliederung. Die Fensterumrahmungen, mächtige Portalrisalite mit einer Säulenordnung über bossiertem Sockel und Attika oben, ein sehr schöner Fries mit Adlern bilden den einzigen Schmuck. Im Hofe umziehen flache Arkaden die beiden unteren Geschosse, unten Doppelsäulen mit geradem Gebälk, darüber Pfeiler, denen Doppelpilaster vortreten, und Bogen. Die Treppenhäuser, in den Mitten der Fassaden, sind durch mächtige Risalite ausgezeichnet. Hier steigert sich die in den Fassaden ausgesprochene ernste Größe zu gewaltiger Wucht. Zwei Hauptordnungen, unten Säulen, oben Pilaster fassen je zwei Geschosse zusammen. Ihnen sind noch einmal kleinere Ordnungen eingegliedert, unten toskanische Säulen mit geradem Gebälk um die Portale und Fenster des Erdgeschosses, oben jonische Säulen als Fensterrahmen im Hauptgeschoß. Das Gebälk der unteren Hauptordnung ist sehr stark vorgekröpft und trägt Figuren. Das obere Gebälk ist reich dekoriert und schließt mit einer Balustrade horizontal ab. Alle Flächen zwischen den Säulen, Pilastern und Gebälken sind in Portale und Fenster aufgelöst. So treten diese Risalite in einen wirksamen Gegensatz zu den ruhigen und geschlossenen oberen Fassadenteilen, während die Arkaden unten eine gewisse Vorbereitung und Vermittelung darstellen.

Diese ganze Architektur ist außerordentlich groß und streng gedacht. Freilich nicht nüchtern oder akademisch im Sinn der Holländer. Vielmehr reich und mächtig im Sinn eines Palladio. Auch Schlüter knüpft an die italienische Spätrenaissance an, auch er geht wie Fischer und Neumann, dem eigentlichen, dem bewegten römischen Barock aus dem Wege.

Er hält sich an den streng tektonischen Stil, der vor allem monumental sein will, an Palladio und unter den späteren an Carlo Fontana und seine Gesinnungsgenossen. Dabei soll nicht bestritten werden, daß er auch anderen Meistern und Meisterwerken wichtige Anregungen verdankt, z. B. Michelangelos Bauten auf dem Kapitol. Aber den Charakter seines Stils bestimmt das Verlangen, vor allem wuchtig und monumental zu sein. Und dies zu erreichen bedient er sich (wie seine Zeitgenossen auf ähnlichen Wegen) der großen Ordnung und der strengen Form. Jedenfalls: Berlin wurde durch diesen Bau erst zur Königsstadt, damit ist Schlüters geschichtliche Bedeutung bestimmt.

Was auf diese Leistung zunächst folgte, kann sich mit ihr nicht messen. Und unter Friedrich Wilhelm I. ist für solche großartige Unternehmungen kein Raum mehr. Der Soldatenkönig war nicht nur sparsam, er war auch nüchtern und praktisch gesinnt. Die holländisch-berlinische Architektur kam wieder oben auf. Kirchenbauten sind ihre wichtigsten Werke. Und diese gehören durchaus jener Bewegung des evangelischen Zentral-Kirchenbaus an, die wir oben kennen gelernt haben. Ein Werk freilich wie die Frauenkirche in Dresden entstand in Berlin nicht. Aber die Versuche, einen Predigtraum aus dem Fünfeck oder aus dem griechischen Kreuz mit abgerundeten Armen zu konstruieren, entbehren doch nicht des besonderen Reizes.

Man würde übrigens Friedrich Wilhelm I. Unrecht tun, wollte man nicht anerkennen, daß er in der Ermunterung der wohlhabenden Kreise seiner Stadt zum Bauen und in der Anlage zahlreicher stattlicher Häuser für die Beamtenschaft Großes zuwege gebracht hat. Insbesondere entstanden zu seinen Zeiten die Wilhelmstraße, der Pariser Platz und die westliche Leipziger Straße mit ihren ruhigen vornehmen Palais.

Unter Friedrich dem Großen änderte sich abermals der Charakter der Berliner Architektur. Das französische Rokoko zieht ein. Wenzel von Knobelsdorff war der geniale Meister, der mit einer strengen und feinen Außenarchitektur die reizvollsten Zimmerdekorationen zu verbinden wußte. Was er im Stadtschloß in Potsdam oder in Sanssouci geschaffen, das gehört neben den Werken der Münchener Rokokokünstler

und Balthasar Neumanns zu dem Köstlichsten im ganzen Gebiet des deutschen Rokoko. Und vor den Arbeiten jener anderen zeichnen sich die seinen durch noch größere Leichtigkeit aus. Er gestattet der Rocaille nur eine beschränkte Mitwirkung, häuft auch die Schmuckelemente nicht zu so großen Aufbauten, wie jene. Dagegen weiß er innerhalb des feinsten Stabrahmenwerks seine Dekoration, insbesondere seine entzückenden Blumengewinde und die Bandgehänge mit Musikinstrumenten oder was es immer ist, mit so vollendeter Anmut vorzutragen, daß man in diesen Zimmern des großen Königs gewiß Meisterwerke der Rokokokunst überhaupt sehen darf.

Auch hier ist das Ende der ganzen Bewegung endlich kühler Klassizismus.

Wenn man sich so die Haupterscheinungen der Entwickelung, die wir als Geschichte des Barock und Rokoko in Deutschland bezeichnen, vergegenwärtigt, so überrascht, wie wenig davon den Anfängen des eigentlichen, des römischen Barock gleich sieht, wie selbständig sich unsere großen Künstler auch Frankreich gegenüber zu halten wußten. Der Reichtum der Ideen und des künstlerischen Ausdrucks ist außerordentlich. Und was wir, heute noch, ja heute in besonderem Sinne wieder, geschichtlich der großen Kunst dieser Zeit verdanken, ist deutlich: sie hat unsere Baukunst vom reinen Schalten mit malerischen Werten wieder zur Anerkennung der bedeutsamen Tatsache geführt: die monumentale Wirkung eines Bauwerks hängt davon ab, ob die Masse und die in ihr schlummernden Kräfte von Menschenhand geformt, geordnet, geregelt zu fühlbarem Ausdruck gebracht sind, ob das Werk der Kunst ein Abbild des Kosmos geworden ist. Das leistet der Barock und die strenge Kunst, die auf ihn folgte: und so gehört diese Epoche zu den ganz großen in der Geschichte der Architektur.

Und sie leisten noch mehr: ihre Werke gestalten tiefstes Empfinden, die Sehnsucht und das Glück ihrer Zeit. Und so gehört diese Epoche auch zu den ganz großen in aller Kunstgeschichte.

Probleme der antiken Ethik.

Von Professor Dr. Eduard Schwartz in Göttingen.

I.

Unter den ethischen Begriffen der Hellenen treten zwei dominierend hervor, ἀρετή und εὐδαιμονία, Tugend und Glückseligkeit. Die deutschen Worte sind durch die Popularethik des 18. Jahrhunderts etwas in Mißkredit gekommen; dafür können die Griechen nichts. Glückseligkeit z. B. ist keine Übersetzung von εὐδαιμονία, sondern des lateinischen beatitudo: beide Worte geben die religiöse Färbung des griechischen Wortes nicht wieder, und vollends der Terminus „eudämonistische Moral" ist von den Neueren in direktem Widerspruch zum griechischen Sprachempfinden geschaffen.

Ἀρετή, Tugend, ist im älteren Griechisch das Substantiv zu ἀγαθός „tüchtig". Beide Worte drücken aus, daß ein Mensch oder ein Ding Wert hat, sei es weil sie gedeihen und es ihnen gut geht, sei es weil sie etwas taugen. In alten Gebetsformeln heißt es vom Gott, „gib uns ἀρετή", „Gedeihen"; und wenn Penelope klagt, seit Odysseus fort sei, habe sie ihre ἀρετή verloren, meint sie damit nicht ihre Tugend, sondern ihr Wohlergehen. Andererseits spricht man schon in ältester Zeit von der Tugend eines Ackers oder des Viehs, wenn sie zu dem taugen, wozu sie gebraucht werden. Dieser Sprachgebrauch hat die Oberhand behalten und die Bedeutung Gedeihen zerstört. „Tüchtig" ist in den Geschlechterstaaten des hellenischen Mittelalters in erster Linie der wahrhaft adliche Mann; daß das eine hohe Schätzung der praktischen Klugheit, die im Raten und Richten den Nagel auf den Kopf trifft, nicht ausschließt, versteht sich von selbst. Das Wesentliche ist, daß unter Tugend nicht eine innere Eigenschaft, sondern ein Werturteil zu verstehen ist. „Auch schwache Männer haben Tugend, wenn sie sich in einen Haufen zusammenstellen", heißt es in einer jüngeren Partie

der Ilias, wo die geschlossene Schlachtreihe an Stelle des Einzelkampfes getreten ist. Das soll nicht bedeuten, daß ein solcher Haufe durch den Zusammenschluß tapfrer, sondern daß er militärisch brauchbarer wird. Ein Mann gilt für tüchtig, wenn das Ganze, dem er angehört, erwartet, daß er sich bewähren wird, und die Tugend wird ihm zugesprochen zum Dank dafür, daß man nicht umsonst auf ihn gezählt hat. So bildet sich die Redeweise „er wurde ein tapfrer, ein tüchtiger Mann", um auszudrücken, daß der Mann durch eine Handlung den Anspruch erwirbt, zu den Tapferen und Tüchtigen gezählt zu werden. In der Ritterzeit heißt die Handlung selbst gradezu „Tugend", und „Tugenden" sind nichts anderes als Siege. Sie bewähren nicht so sehr die latente Tugend, sondern schaffen sie jedesmal neu, daher der Plural. Sie bleiben aber, einmal geschaffen, als Ruhmeszeichen und Vorbilder. Als an Stelle des Standes der Staat trat, wird der Tugendbegriff höher, weil das Ganze, das die „Tugend" mißt, ein höheres ist. Das attische Volk setzt den gefallenen Bürgern die Grabschrift „sie haben ihr Leben gezahlt und dafür die Tugend gewonnen": da ist die Tugend nicht mehr ein einzelnes Werturteil, auch nicht eine Summe solcher Urteile, sondern eine ungeteilte Realität, für die das Leben ein Einsatz ist, grade hoch genug. Läßt andererseits die Spannung des sittlichen Bewußtseins nach, löst sich der Zusammenhalt des Ganzen, das das Werturteil bestimmt, so sinkt der Begriff der Tugend zu dem des Ansehns hinab: geschätzt wird nicht so sehr die Leistung für das Ganze, als die Stellung innerhalb des Ganzen. Die Sophisten versprachen die Tugend zu lehren, d. h. sie machten sich anheischig durch die Aufklärung und Kritik, die sie mitteilten, ihre Schüler in den Stand zu setzen im Staat die erste Rolle zu spielen. In höherem Maße als die Aufklärung, sorgte die fortschreitende Demokratie dafür, daß dem Staat die zusammenhaltende Kraft schwand: das wirkte auf die Sophistik zurück. Die Lehre die im ausgehenden 5. Jahrhundert aufkommt, daß es nur Tugenden der einzelnen Lebensverhältnisse gibt, in die der Mensch gestellt ist, und daß diese Verhältnisse und Umstände viel zu mannigfaltig sind, um nach einheitlichen Grundsätzen berechnet zu werden, ist ein getreues Spiegelbild der politischen Auf-

lösung: da mußte eine neue Ethik einsetzen, welche die Tugend losriß von der gegebenen staatlichen Gemeinschaft und absolute Maßstäbe für das Werturteil suchte.

Neben dem Element der Berechnung, das in dem Prädikat „tüchtig“ steckt, steht die freie Bewunderung. Die Handlung ist in der Ritterzeit nicht nur Tugend, sie ist auch χάρις: sie gewinnt die Herzen. Auch der Schönheitsbegriff ist ursprünglich ein Urteil oder richtiger der Ausdruck einer spontanen Empfindung, die eine Handlung in denen erweckt, welche sie erleben oder von ihr hören. Das griechische Wort für häßlich bedeutet ursprünglich das, dessen man sich schämt: es ist nicht so, daß die körperliche Häßlichkeit ein Schimpf ist, sondern umgekehrt, der sittliche Schimpf wird so unmittelbar empfunden, daß das ihm zukommende Wort auf die sinnliche Häßlichkeit übertragen werden kann. Wie die Empfindung, so haftet auch der Begriff des Schönen durchaus an der Handlung, der vollbrachten wie der geforderten: er geht nicht auf das Subjekt über.

Wird aber der Schritt gewagt, die Empfindung des Schönen ausschließlich in die Seele des Handelnden zu verlegen und zu ihrem Objekt lediglich die sittliche Forderung zu machen, dann fallen das Schöne und das Sittliche zusammen, und ihre Identität drückt aus, daß das Sittliche die freie, von allen Nebenmotiven reine Neigung verlangt: es hat keinen Lohn als sich selbst. Clemens von Alexandrien ist es nicht möglich gewesen als Christ die heidnische Philosophie abzutöten: „die Einfältigen“, sagt er, „mögen das Böse meiden aus Furcht vor dem Gericht; der vollkommene Christ tut das Schöne, d. h. das Sittliche, um seiner selbst willen; solange er an den Lohn im Jenseits denkt, ist er nicht vollkommen.“ Das ist hellenische Ethik in schroffster Formulierung.

Der Grieche wünscht sich ein greifbares, reales Glück auf Erden, nicht die Seligkeit, die den Göttern vorbehalten ist und den Heroen, die sie bei sich aufnehmen. Aber der Mensch ist des Glückes nicht Herr, und das Glück, das ihm wird, ist nicht von derselben Art. Die εὐτυχία, die ebensogut die günstige Fügung des Zufalls bedeuten kann wie den Treffer, den der Kluge gewinnt, weil er richtig rechnet, ist etwas ganz verschiedenes von der εὐδαιμονία, dem göttlichen

Segen, der den Menschen durchs Leben begleitet. εὐδαίμων ist derjenige, mit dem es der δαίμων gut meint. Darin liegt nicht nur der Glaube beschlossen, daß der Segen von oben kommt; es regt sich in diesem Komplex von Vorstellungen und Empfindungen auch ein starkes Gefühl dafür, daß das Leben eine Einheit ist. Gewiß brauchte diese Einheit zunächst nicht weiter zu reichen als bis zur Summierung möglichst vieler Güter und Werte; es war ursprünglich dem durch Sitte und Überlieferung gebundenen Urteil überlassen, zu bestimmen, was als Wert angesehen werden sollte. Aber dadurch, daß „Tugenden", d. h. Wertschätzung durch die Allgemeinheit, und χάριτες, die freie Bewunderung der Freunde und Mitbürger, Teile der εὐδαιμονία werden, bildet sich ein Zusammenhang zwischen dem Begriff des Wohlergehens und dem Sittlichen heraus; die Straffheit dieses Zusammenhanges hing davon ab, ob die Basis des Sittlichen, die staatliche Gemeinschaft, kräftig genug war, um die Vorstellung niederzuhalten, daß der Einzelwille, der Glückseligkeit und persönliches Belieben identifiziert, im Grunde Recht habe. Die Aufklärung des 5. Jahrhunderts und, in Wechselwirkung mit ihr, die sich zersetzende Demokratie arbeiteten die Antinomie heraus, daß das Schöne, d. h. das von der Masse nach dem Herkommen bewunderte Sittliche im Gegensatz stehe zu den Gütern und Werten des Wohlergehns, die durch die Schätzung desjenigen selbst bestimmt werden, der sie genießt. In diesen Gedanken äußern sich nicht revolutionäre Instinkte und Leidenschaften der Masse, die man niederschlagen kann, sondern es werden darin Probleme formuliert, auf die ein neues Denken neue und bessere Antworten finden mußte. In die Lücke trat Sokrates mit seiner Person, die Sokratik mit ihrer Lehre ein. Jetzt werden das Sittliche, oder wie die Griechen sagen, das Schöne und das Gut, der Wert, das Nützliche gleichgesetzt, in dem Sinne, daß das Sittliche seinen Wert in sich trägt und daß dieser Wert der einzige ist, der unbedingt gilt: die Wertbestimmung der Güter und Zwecke, die das Leben außer dem Moralischen bietet, wird zum Problem. Die naheliegende Konsequenz, alle diese Güter und Zwecke aufzuheben, ist mehrfach und in verschiedener Formulierung gezogen, am schroffsten von den

Kynikern: aber das Griechentum, das unter Alexander eine neue Welt eroberte, konnte sich auf die Dauer seine Kultur nicht durch eine Paradoxie rauben lassen. Immer von neuem wiederholten sich die Versuche, die Güter und Werte dieser Kultur zusammenzufassen und aus einem höchsten Zweck, der εὐδαιμονία, abzuleiten. Die verschiedenen Philosophen und ihre Anhänger bestimmen sie verschieden; sie „wählen sich", wie man griechisch sagt, einen verschiedenen Endzweck: gemeinsam aber ist allen, daß der Endzweck der εὐδαιμονία alle anderen Zwecke in sich begreift, und daß die εὐδαιμονία im Menschen selbst liegt.

Wie gezeigt wurde, sind die Tugend und das sittlich Schöne ursprünglich Urteile und Empfindungen einer Gesamtheit. So lange diese Gesamtheit einheitlich fühlt und urteilt, sind auch die Vorstellungen von der Tugend einheitlich: man darf nur nicht die Einheit des Lebens mit der Einheit eines dogmatischen Systems verwechseln. Mit dem Zerfall der Stadtrepubliken, durch den das Gemeinbewußtsein den Halt verlor, löst sich auch der Begriff Tugend auf: man redet von unzähligen Tugenden, weil die unendliche Mannigfaltigkeit der privaten Verhältnisse und Interessen das Dasein beherrscht und vom Staat nur den äußeren Rahmen übrig läßt, der wohl gewaltsam drücken, aber nicht von innen heraus bestimmen kann. Demgegenüber suchen die Philosophen die Einheit der Tugend neu zu begründen. Sokrates faßte das Problem tief auf ohne es lösen zu können: dagegen hat die rationalistische Sokratik mit dialektischen Mitteln die Paradoxie zu beweisen versucht, daß die Tugend ein absolutes Eins, die einzelnen Tugenden nur dem Namen nach verschieden seien. Die platonische Ethik leitet die organische Einheit der Tugenden von der organischen Einheit der Seele ab: die Tugenden entsprechen den Seelenteilen, dem Begehren die Selbstbeherrschung, dem Wollen oder dem Mut die Tapferkeit, dem Denken die Erkenntnis. Die Gerechtigkeit weist den drei anderen Tugenden ihre Sphäre zu und sorgt dafür, daß sie sich nicht stören. Zweifellos ist Plato die psychologische Ableitung der sogenannten vier Kardinaltugenden eigentümlich, aber nicht diese Vierteilung selbst. Sie ist für ihn etwas Gegebenes; und die Stoa hat sie nicht aus ihm über-

nommen, sondern, wie so vieles, aus dem Schatz von Anschauungen und Theorien, den der Rationalismus des 5. und des 4. Jahrhunderts angehäuft hatte. Der ursprüngliche Sinn jener Vierteilung dürfte der sein, daß jedem Lebensalter eine besondere Tugend zugewiesen werden soll, der Jugend die Zucht (σωφροσύνη), dem Mann die Mannhaftigkeit, dem Alter die Erfahrung und Klugheit: Gerechtigkeit wird von allen verlangt als die Tugend ohne die ein Zusammenleben nicht möglich ist.

Spezifisch althellenisch ist die Tugend, die ich Selbstbeherrschung oder Zucht genannt habe: σωφροσύνη läßt sich nicht übersetzen. Es kann der Gehorsam dessen sein, der gehorchen muß: die attische Mutter ermahnt ihre Tochter vor der Verheiratung zum σωφρονεῖν, zur Unterordnung. Xenophon sieht die Aufgabe des Spartanerstaates darin, daß er die übrigen hellenischen Gemeinden σωφρονίζει, zur Raison bringt. Die Worte heißen eigentlich „Vernunft annehmen" und „zur Vernunft bringen"; und mit dieser Grundbedeutung hängt auch die Anwendung zusammen, die auf Selbsterkenntnis und Selbstbescheidung hinausläuft. Die Adelsethik nahm das heiße Blut der Jugend am strengsten in Zucht und beurteilte die Auflehnung gegen ihre Satzungen am härtesten: in ihr spielt die σωφροσύνη eine ganz besondere Rolle und aus ihr ist diese Tugend von der gemeinhellenischen Ethik übernommen, obgleich es nicht leicht war ihr bei den veränderten Grundlagen des sittlichen Bewußtseins einen festen Platz anzuweisen. Am geistvollsten hat Panaetios die Schwierigkeit gelöst: er sieht in der Selbsterkenntnis der σωφροσύνη die richtige, im Handeln zu bewährende Bestimmung dessen wozu man als Mensch und Individuum berufen ist.

In der Ritterzeit war die „Mannhaftigkeit" im wesentlichen identisch mit der Tapferkeit des militärisch disziplinierten Schwerbewaffneten: das regellose, tollkühne Draufgehn nordischer Völker wird von den Griechen zwar gefürchtet, aber nicht geachtet und als Tugend gerechnet. Der Sieg der spartanischen Disziplin über die attische Demokratie legte den Gedanken nahe, die militärische Tüchtigkeit zum Mittelpunkt der politisch-ethischen Erziehung zu machen: diese Theorien

wurden durch die Schlacht bei Leuktra widerlegt. Umgekehrt erlagen die Demokratien durch den Mangel an Disziplin der Militärmonarchie der Makedonen. Die hellenistische Periode, in der die Berufsarmeen und ihre Karrikatur, die Milizen, an Stelle der alten Bürgerheere traten, wußte mit der kriegerischen Tugend so wenig mehr anzufangen, wie unsere Zeit mit der Lehnstreue des Mittelalters. Bei den Philosophen wird die Tapferkeit zur Widerstandskraft der in sich geschlossenen Persönlichkeit gegen die Versuchungen des Glücks und die Schläge des Unglücks.

Die hellenische δικαιοσύνη darf eigentlich nicht mit Gerechtigkeit übersetzt werden. Sie ist nicht die Tugend dessen, der irgendwie zu richten berufen ist, oder wie bei den Juden dessen, der vor einem Richter zu bestehen hat, sondern sie umfaßt, was von dem Standesgenossen, dem Bürger, dem Menschen rechtmäßig verlangt werden kann oder muß: ihr Postulat ist „leiste jedem das Seine“. So kommt sie dem am nächsten, was wir Pflicht nennen, wenn man Pflicht nicht abstrakt, sondern konkret faßt als Verpflichtung gegen andere.

II.

Die historische griechische Kultur hat sich nicht direkt aus primitiven Zuständen entwickelt, am wenigsten an der kleinasiatischen Küste und den ihr vorgelagerten Inseln, wo aus den Trümmern und Splittern der Stämme und Clans, die die Völkerwanderung übers Meer gejagt hatte, die neuen Verbände der Aeoler und Jonier zusammenwuchsen. Weil sie selbst eine Kultur schon mitbrachten, nahmen sie die fremde, die sie in Asien vorfanden, leicht in sich auf: der Zwang zu erobern und sich auf dem neuen Boden zu behaupten, jagte den Kolonisten das Blut rascher durch die Adern und beschleunigte den Fortschritt.

Die Blüte dieses neuen Lebens ist das Epos. In Aeolien aus der Erinnerung an eine nationale Katastrophe entstanden, reifte es in Jonien aus. Die homerischen Helden bewegen sich mit einer Freiheit und Sicherheit, die immer wieder erstaunt und bezaubert. Sie sind nie unsittlich und

folgen doch ihren starken Impulsen ohne ethische Bedenken. Die homerische Welt ist kein Paradies und will es nicht sein: aber es liegt ein merkwürdiger Glanz auch über ihrem Jammer und über ihrer Schlechtigkeit, weil es keinen Zwiespalt der Seele gibt und keinen Zwang. Eine sehr komplimentenreiche Höflichkeit steht neben scheinbar naiver Ungezwungenheit: beide sind deutlich die Produkte einer alten Zivilisation, und doch sind von Ordnung, Gesetz, Gebot nur die allgemeinsten Umrisse zu spüren. Die Menschen heben sich scharf von einander ab und handeln höchst individuell: aber das was die individuelle Persönlichkeit schafft, der stark empfundene Gegensatz des Ich gegen die umgebende Welt, das Ankämpfen eines neuen, individuellen Bewußtseins gegen das Alte und Gegebene, das fehlt.

Diese Widersprüche lassen sich nicht wegdeuten; sie zwingen zu dem Schluß, daß das Ganze der homerischen Kultur eine historische Unmöglichkeit ist. Nicht als ob in dem dichterischen Bilde ein falscher Zug wäre: keine Poesie hat diese lebenswahre Plastik je wieder erreicht. Aber es fehlt in dem Bilde viel, das in der Wirklichkeit nicht gefehlt haben kann. Der epische Stil verlangt, daß die Handlung in ferne Zeit gerückt wird, und bei dieser stilisierten Projektion fällt gerade das fort, das die Gegenwart aufwühlt, die politischen Kämpfe und Gegensätze, die immer auch zu ethischen werden. Die epischen Dichter und Sänger waren außerdem eine Zunft, deren Vaterland ihre Kunst war. Sie waren nicht an die Geschicke eines einzelnen Gemeinwesens gebunden: die schroffe Predigt lag ihnen ebensowenig wie das ganz Persönliche, weil beides nur an einer Stelle, nur in geschlossenen Verhältnissen verständlich war.

Ungebunden genug mag das Leben der ionischen Herren und Seefahrer gewesen sein, eine starke Abneigung gegen Disziplin und Autorität ist dem auf neuem Land gewachsenen Stamm immer geblieben: aber die Generationen, welche die starken und blühenden Städte inmitten einer Welt von Feinden bauten und behaupteten, die ihre Schiffe laufen ließen bis zum Fuß des Kaukasus, den Nil hinauf, bis zur Straße von Gibraltar, deren Kaufleute, anders als die phoenikischen und karthagischen, Kultur und Gesittung überall hintrugen, wohin

sie kamen, diese Geschlechter müssen ihre Kraft zusammengehalten, sich einem Ganzen gefügt und geopfert haben.

So wenig die ästhetische Neutralität, mit welcher das Epos das Ethisch-politische umhüllt, zu falschen Schlüssen verführen darf über die Welt der es entstieg, eine so große Bedeutung hat sie andererseits für die hellenische Entwicklung gehabt. Das Epos hatte einen ungeheuren Erfolg; es zwang den Geist der Nation in seinen Bann, ja man kann sagen, es hat den Griechen erst die Empfindung gegeben, einer Nation anzugehören. Es gab ein unparteiisches Bild des Lebens; wer Moral daraus schöpfen wollte, mußte sie hineinlegen, und die große Poesie tat das ebenso, wie die Sophisten und die Philosophen: nur sehr wenige haben es gewagt, Homer zu depossedieren. Eben weil die epische Welt moralisch so objektiv war, weil im Epos keine fest ausgeprägte Ordnung gepredigt wurde, konnte die hellenische Ethik sich so mannigfaltig entwickeln, das ethische Bewußtsein sich immer neue Formen schaffen, ohne durch ein übermächtiges Denkmal der Vergangenheit eingezwängt zu sein.

Während in Asien sich die ionische Kultur zu ihrer Höhe entwickelte, mühten sich im Mutterlande die eingewanderten dorischen Krieger die Herren ihrer neuen Heimat zu werden und zu bleiben. Das altdorische Ideal ist der einzelne Mann, der furchtlos ist, nicht obgleich, sondern weil er allein ist. Fern ab von der Kultur werden die jungen Helden der Rittersage vom Waldmenschen Chiron in der Wildnis erzogen, und Herakles zieht allein auf seine Abenteuer aus. In merkwürdigem Gegensatz dazu steht, daß er kein Königssohn ist und nie König wird: er ist Dienstmann, Dienstmann aus freiem Willen. Das ist wahrscheinlich eine Erinnerung daran, daß die dorischen Krieger einmal die bewaffneten Knechte der früheren Herren der Peloponnes gewesen sind, bis sie begriffen, daß Besitz und Herrschaft dem gehören, der die Waffen führt und den Mut hat. Schon im jüngeren Epos tritt an die Stelle der alten „mykenischen" Kampfesart die Taktik des geschlossenen Haufens; es ist nicht unmöglich, daß sie von Asien ins Mutterland gekommen ist. Aber ihre Voraussetzung, eine den Einzelnen unbedingt bindende Zucht, die das natürliche Ehrgefühl des wehrhaften Mannes bis

aufs äußerste potenziert, ist bei den Dorern und ihren Vettern, den Boeotern, mit solcher Straffheit ausgebildet, daß man deutlich erkennt, hier hat der Zwang der Verhältnisse, der Gegensatz gegen eine nie vollständig unterworfene ältere Bevölkerung einen Stand von Kriegern, die sich zu Herren gemacht hatten, gelehrt in der militärischen, nicht nur der persönlichen Wehrhaftigkeit die Bedingung zu sehen, mit der ihre Existenz stand und fiel. Es war eine harte Herrenmoral, der die 300 spartanischen Adlichen gehorchten, die bei Thermopylae fielen: sie wußten, was ihnen bevorstand, wenn sie „zitterten". Die spartiatische Disziplin kennt weder die Beile des römischen imperium, noch das Spießrutenlaufen der Landsknechte; sie wirkt nur mit dem größeren oder geringeren Verlust der Standesehre. Sind die dorischen Herren wirklich einmal Dienstmannen gewesen, so haben sie das Dienen nicht verlernt, als sie Herren geworden waren: sie dienten dem Stande und nur dem Stande. Die vornehmsten Spartiaten nannten sich die „Gleichen" und wo, wie in Sparta, die alte Herzogswürde sich gehalten hat, da wird mit rücksichtsloser Überwachung dafür gesorgt, daß die Würde nicht zur Macht wird.

Zum Herrenstand gehört der Besitz, und in erster Linie der Grundbesitz. Auf ihm ruht die Würde der Herrschaft und der Segen der Gottheit; das mobile Kapital wird verachtet. „Geld ist der Mann", ist eine adliche Klage über verderbte Zeiten. Der Herr führt den Pflug nicht selbst: er läßt das Land bewirtschaften von den früheren Bewohnern, die er mit der Schärfe des Schwerts unterjocht hat und die ihm einen Teil des Ertrages abgeben oder als Hirten seine Herden weiden müssen. Es kann nicht anders sein: solche Grundherren verachten die Arbeit als des freien Mannes unwürdig, die Standesethik macht den, der sich plagen muß, zum „schlechten Kerl" [πονηρός], sie hat das Wort „banausisch" ausgeprägt. Damit ist in die hellenische Lebensauffassung ein Element hineingekommen, das der tätigen, regsamen Art des Volkes ursprünglich fremd war und ihr um so schwereren Schaden zugefügt hat, als auf Kosten der wirklichen Arbeit das um sich griff, was der griechische Herr Arbeit nannte, der Sport, dem als Ziel ein Sieg in den zahllosen Agonen winkte, die eine gefährliche Blüte der Herrenkultur darstellen. So tief

prägte sich das agonale Wesen dem Leben der Nation ein, daß es nicht nur die scharfe Kritik der ionischen Philosophen und die Versuche der attischen Demokratie, es durch Besseres zu ersetzen, überdauerte, sondern auch sich über den Zerfall der Herrenkultur hinaus fortsetzte. Im 4. Jahrhundert tritt an Stelle des vornehmen Siegers der Berufsathlet, eine Erscheinung, die keine Nation sich wünschen darf, die nicht ihre gesunde Kraft und militärische Tauglichkeit aufs Spiel gesetzt sehen will.

Neben den Schatten fehlen auch die glänzenden Tugenden nicht, die ein geschlossener Herrenstand von sich fordert und mit denen er dem geringen Mann imponiert, solange dieser sich noch nicht zur Herrschaft berufen glaubt. Freigebigkeit und Milde im mittelalterlichen Sinne sollen auch den hellenischen grand seigneur zieren, Dichter und Sänger erwarten Lohn von dem Gönner, den sie preisen. Für den Krieg bilden sich ritterliche Formen aus; das Verbot Fernwaffen zu brauchen, die Befristung der Fehden muten mittelalterlich an. Es ist ritterlich und darum unmilitärisch, den fliehenden Feind nicht zu verfolgen und sich mit einer konventionellen Konstatierung des Siegs zu begnügen.

Wenn es auch reale Vorgänge und Notwendigkeiten gewesen sind, welche den Herrenstand zu seiner Geschlossenheit zusammengehämmert haben, seine Ordnungen sind darum doch kein Produkt der politischen Berechnung. Nach dem festen Glauben der Zeit stehen hinter ihnen göttliche Mächte, deren kein Mensch Herr ist, und der am allerwenigsten, der es sich zutraut. Man braucht nur die Worte δίκη und θέμις mit den lateinischen Bezeichnungen des Rechts zusammenzuhalten, um sofort zu sehen, wie in Rom das staatliche Recht, bei den Hellenen die religiöse Satzung die treibende Kraft ist: jenes will den Einzelnen sichern, diese bindet den Einzelnen gegenüber der Gesamtheit. Die Auflehnung des Standesgenossen gegen den Stand und die Standesgleichheit wird nicht rein politisch beurteilt, sondern zum religiösen Frevel gesteigert. Sattigkeit gebiert den Frevel, Frevel die Verblendung, und die Verblendung stürzt ins Verderben. Mit drastischer Sinnlichkeit ist in dieser formelhaften Geschichte die Laufbahn dessen gezeichnet, in dem der Herrenstand den Bösewicht sieht: nicht

Unzufriedenheit, Freiheitsdrang oder dergleichen ist die Wurzel des Übels, sondern der Übermut dessen, dem's zu gut geht. Die Adelsethik ist exklusiv, weil sie eine Standesethik ist. Jedes adliche Geschlecht führt sich auf einen Ahnherrn zurück, der aus der Vereinigung eines Gottes mit einer Sterblichen entsprossen ist. Dem gemeinen Volk, das die Erde geboren hat, ist die Tugend ein für allemal verschlossen, die das göttliche Blut dem Adlichen verbürgt: sie muß geübt, aber sie kann nicht gelernt werden. Wie die Tugend, so wird auch der göttliche Segen, der auf dem adlichen Besitz und der adlichen Herrschaft ruht, im Geschlecht vererbt. Freilich wer zu hoch hinaus will, wem das Glück uneingeschränkt günstig ist, zu dem sieht der Gott scheel und wirft ihn von der Höhe hinab. Wieder tritt eine, ich möchte sagen körperliche Anschauung des Ethischen hervor: der Neid des Gottes muß wörtlich genommen werden als der böse Blick, der unmittelbar zerstörend wirkt; von Plan und Überlegung ist bei dem göttlichen Eingreifen nicht die Rede.

Der hellenische Herrenstand hat sich nicht zu einem einzigen staatlichen Gebilde zusammengeschlossen; seine Einheit ist eine geistige und kulturelle. Da seine Ordnungen, Satzungen, ethischen Anschauungen nicht in einen einzelnen, konkreten Staat aufgehen, heben sie sich auf eine höhere Stufe: das Ethisch-Religiöse hat das Übergewicht über das Politisch-Rechtliche. Der Gott, der in der Felsschlucht von Delphi thront und, soweit unsere Kunde reicht, den Namen Apollon trägt, ist, obgleich schwerlich griechischen Ursprungs, der Erzieher des hellenischen Herrenstandes im Laufe der Zeiten geworden. An seinem Haus stand der Kernspruch der Adelsethik und der Adelsfrömmigkeit, „erkenne dich selbst", d. h. erkenne, daß du ein Mensch bist und die Grenzen nicht überschreiten darfst, die von den Göttern den Menschen gezogen sind. Preise niemand glückselig, ehe du nicht sein Ende gesehen, und klage nicht über den Sterblichen, den der Gott in der Jugend abberufen hat. Verlaß dich nicht auf Menschenwitz und Menschenkönnen; der Gott wirft den Klugen und Mächtigen nieder, aber den Frommen segnet er. Den vermessenen Arzt Asklepios, der die Toten erwecken will, trifft der Blitz, aber dem frommen Admet, der Apoll ehrte, auch

als er Knechtsdienste bei ihm tat, wird zum Lohn die Gunst zu teil, daß er einen Ersatz stellen darf, als der Tod ihn holen will.

In der apollinischen Religion hat der hellenische Herrenstand gelernt, die Last der Schuld zu empfinden. Noch wird sie äußerlich und sinnlich gefaßt als ein Flecken, der abgewaschen werden muß. Am Blutrecht läßt sich verfolgen wie der Begriff der persönlichen Verantwortlichkeit sich sehr allmählich herausringt aus der Vorstellung von der Unreinheit, die durch den Totschlag über die Sippe und die Gemeinde kommt. Ursprünglich soll nur das vergossene Blut, das Rache heischt, zum Schweigen gebracht werden: daher auch das Tier oder die Sache, durch die ein Mensch eines blutigen Todes gestorben ist, vernichtet werden, und umgekehrt nur der blutige Mord gestraft wird; die attischen Blutgesetze verraten in ihrer Fassung, daß man erst nachträglich den Mord durch Gift oder Feuer dem gleich setzte, bei dem Blut geflossen war. In dem Gebrauch, dem Verbrecher den Schierlingsbecher zu reichen, lebt die Scheu fort, die man auch vor dem roten Saft empfand, der in den Adern des Verdammten das Leben hütet.

Die Blutrache ist im griechischen Leben uralt, denn sie ist im Epos schon verwittert: aber sie ist durch die apollinische Religion von neuem sanktioniert; diese hat eingeschärft, die Blutschuld ernst zu nehmen. Die religiösen Rechtsgedanken werden nicht abstrakt formuliert, sondern schaffen Sagen, in denen ihre Konsequenz soweit getrieben wird, daß sie zum Problem werden. Von Orest und Alkmeon wird verlangt, daß sie die Blutrache für den Vater an der Mutter vollziehen: wenn ihr Leben zerstört wird durch die Erfüllung dieser Pflicht, so ist das im Grunde ein Protest des Gefühls gegen das Recht. Anderseits wirft die Novelle vom korinthischen Fürsten Periander und seinem Sohn die Rechtsfrage auf, wie die Frau ihre Rache finden soll, die der eigene Mann umgebracht hat; sie ist ja aus ihrem Geschlecht ausgetreten, und ihre eigenen Söhne können sie nicht rächen. Daß diese Geschichten die Fragen nicht lösen, die sie stellen, spricht nur für die ungebrochene Energie der rechtlichen Anschauung: man kann sie hart und ungerecht finden, aber nicht sie aufheben.

Die Träger der Blutrache sind die Geschlechter, ursprünglich an Stelle des Staats: auch der Blutbann, den später die Gesamtgemeinde einführt, ist nur die in staatlich legitimierte Formen gebrachte Blutrache. Nur der Geschlechtsgenosse des Ermordeten darf im Mordprozeß klagen, und nur das Geschlecht kann dem die Rückkehr verstatten, der wegen gerechten oder unfreiwilligen Totschlags hat in die Verbannung gehen müssen. Wenn der Ermordete keinen hat, der ihn rächt, weil er in fremdem Land erschlagen ist, bleibt ihm nur der Fluch, den er auf den Mörder schleudert: wo das Recht versagt, muß der Glaube helfen. Und dieser Fluch vererbt in dem Geschlecht des Mörders ebenso wie der göttliche Segen und die angeborene Tugend: die Blutschuld erneuert sich immer wieder. Der Gott, den der rachelos Ermordete zum Rächer bestellt hat, tut eben sein Werk: der Mensch kann vergessen, der Gott nicht.

III.

Der Erbe der Adelskultur ist der Rechtsstaat des attischen Volkes. In ihm ist jeder Bürger zum Adlichen göttlicher Abkunft erhoben. Die zehn Regimenter, in welche der Heerbann geteilt ist und die den Gemeinderat stellen, behalten den nur für die Geschlechterordnung passenden Namen der Phylen, und jede Phyle hat einen Heros zum Ahnherrn, dessen Kult vom delphischen Orakel legitimiert war. Niemand denkt daran, dem Adel das göttliche Blut streitig zu machen, aber der Bürger erhält an diesem Blute seinen Teil, wie an der ἀρετή die einst das Privileg des Adels gewesen war.

Die ethischen Begriffe, die der Herrenstand ausgebildet hatte, werden übernommen und gesteigert, weil die Gesamtheit, die hinter diesen Begriffen stand, ihr eigenes Leben und Dasein energischer empfand. Es war eine Forderung der Adelsethik, daß der Standesgenosse über die innerhalb des Standes herrschende Gleichheit nicht hinausstrebe. Dem Athener ist „gleich" und „gerecht" identisch: er nennt seine politische Ordnung ἰσονομία. Das ist nicht eine nach dem Prinzip der égalité normierte Verfassung, sondern das staatliche Leben, das jeden Bürger erfaßt, jedem einen gerechten Anteil am

Regiment gibt, dafür aber verlangt, daß er diesen Anteil ansieht als eine Pflicht und eine Ehre, für die es keinen anderen Lohn gibt, als die Achtung und Liebe des Volks, oder, wie man besser sagt, als die Huld der göttlichen Herrin Athens, der das Volk mutig die Größe gibt, die sich selbst zuzuschreiben ihm unheimlich sein würde.

Emporgekommen im Gegensatz zu den Adelsstaaten, hat die attische Isonomie ihre volle Größe entwickelt im Kampf mit dem asiatischen Despotismus. Nie ist der Volksstaat mehr berechtigt als in den Augenblicken der höchsten Gefahr, wenn alle Kräfte losgelassen werden müssen und jeder die Freiheit erhält, sich aufzuopfern. Da ist allerdings die Tugend zu einem Werturteil geworden, das nur ums Leben gewonnen wird: sie rückt aus dem Menschengetriebe hinaus.

Wenn das Sittliche nicht in Selbstheiligung oder Selbstverschönerung ausarten soll, verlangt es als Boden auf dem es wirkt, eine Gemeinschaft. Die Gemeinschaft des Herrenstandes hat, bei allen ihren Schattenseiten, zuerst eine Ethik erzeugt, die den Einzelnen in den Dienst eines Ganzen stellte und in diesem Dienst bis ins Einzelste hinein erzog. So hoch der attische Staat die ethischen Postulate spannte, die er von der Adelsethik übernahm, er mußte dem Einzelnen in ganz anderer Weise Freiheit lassen, als es die Disziplin des Standes tat. Darum gewann das Problem der Erziehung, mit dem sich der Herrenstand in seiner Weise abgefunden hatte, eine neue Bedeutung.

Der gewöhnliche attische Bürger machte sichs leicht. Beim Grammatisten und Kitharisten lernten seine Buben lesen und schreiben, Lieder singen und sich dazu begleiten, wie es die vornehmen Herren auch getan hatten. Die Poesie vergangener Zeiten und der Gegenwart bot eine Lebensweisheit, an der auch der einfache Mann sich erfrischen und erheben konnte; das übrige besorgte ein kräftiges politisches und merkantiles Leben, das reichlich Gelegenheit zu Erwerb und Verdienst gab. Man wollte εὐδαιμονεῖν im konkreten Sinne, sich des Daseins freuen; das Moralische war nicht immer das Ziel, sondern oft nur Korrektiv. Die natürliche Gutmütigkeit eines durch keinen Druck verbitterten Volkes

und die einfache Höflichkeit einer uralten Kultur ließen den Mangel an straffer Disziplin nicht so sehr empfinden: wenn Athena rief, blieb doch niemand zu Hause und bei der Leistung für den Staat sparte man nicht, sondern tat ein übriges.

Anders die Vornehmen, die sich immer noch zum Herrschen berufen fühlten, es auch in höherem Grade waren als die Emporkömmlinge der Demokratie. Da sie auf den Vorzug des Blutes nicht pochen konnten, hofften sie auf die Überlegenheit der Bildung, die ihnen die rationalistische Aufklärung der Sophisten verschaffte: umgekehrt wandten sich diese mit ihren Vorträgen zunächst an die vornehme Jugend, die Carrière machen wollte. Ihr Programm ist immer dasselbe: sie machen sich anheischig die Tugend zu lehren, eben das zu leisten, was die Adelsethik für unmöglich erklärt hatte. Was sie lehrten, war keine neue Ethik und keine neue Staatskunst; sie übten nur die Kunst über die Phänomene des politischen Lebens dialektisch zu raisonnieren und nahmen nichts als selbstverständlich hin, sondern wollten alles vernünftig begreifen. Damit war die Kritik gegeben, aber wie weit sie sich vorwagte, darüber entschieden nicht die Theoretiker, sondern die politischen Verhältnisse.

Der attische Staat fiel auseinander. Der Demos wollte alle Entscheidungen an sich reißen: ihm fehlte die Führung. Die zur Führung Berufenen strebten entweder nach der Tyrannis, wie Alkibiades, oder erwarteten das Heil vom Landesfeind: mit spartanischer Hilfe sollte der Demos diszipliniert werden. Beides schlug gründlich fehl und nach der Katastrophe der Dreißig wurde die Demokratie konsequenter und schematischer restauriert, als sie es je in den Zeiten des Reichs gewesen war. Sie war keine ethische Gemeinschaft mehr. Man redet sehr moralisch von Bürgertugend und Bürgergleichheit; die kühnen Machiavellismen, die die rationalistische Aufklärung des 5. Jahrhunderts gewagt hatte, sind jetzt verpönt; die Pamphlete der Politiker triefen von Patriotismus. Aber das ist alles unecht, weil diese Demokratie die individuellen Kräfte nicht frei macht zum Dienst der Pflicht, sondern sie zerstört durch das Nivellement der öffentlichen Meinung. Jetzt wird die persönliche, nicht konkrete, sondern vulgäre εὐδαιμονία

Lebenszweck: der Staat ist nur dazu da, daß jeder seinen Vorteil in Sicherheit bringt. Plato hat die demokratischen Philister beißend, aber wahr charakterisiert: wärs nicht so verflucht gefährlich, wärt ihr nicht bange davor, abgefaßt zu werden, dann würde jeder von euch sich das Leben des Despoten aussuchen; dann brauchte er sich nicht zu genieren und lebte herrlich und in Freuden, wie der persische Großsultan mit seiner leckeren Tafel und den 360 Kebsweibern.

Der Verfall der Stadtrepubliken erfaßt im 4. Jahrhundert das ganze hellenische Wesen: der spartanische Herrenstaat wurde noch schneller und ruhmloser zur Ruine als die attische Demokratie. Trotzdem ist die Form der Stadtrepublik aus dem Denken und Empfinden grade der Besten nicht so rasch geschwunden. Plato konstruiert den Staat, dessen er für die Predigt seiner neuen Ethik nicht entraten konnte, nach dieser Form: bei allem Gegensatz ist er im Grunde seines Herzens doch der attische Republikaner geblieben. Freilich die Lehre, die er Friedrich dem Großen vorwegnahm, daß die Herrschenden um des Staates willen da seien, nicht umgekehrt, stand zu dem republikanischen Wesen seiner Zeit in direktem Gegensatz, und hat nur in einzelnen Monarchen des Hellenismus eine Erfüllung gefunden. Aristoteles kannte das makedonische Heerkönigtum aus eigener Anschauung und war mit makedonischen Staatsmännern und Generalen befreundet: trotzdem spielt diese Staatsform in seiner Politik keine Rolle; er hat offenbar nicht geglaubt, daß sie für das speziell hellenische Kulturleben etwas bedeutete. Mit der Demokratie, die den Tod des Sokrates auf dem Gewissen hatte, konnte Plato sich praktisch nicht einlassen, aber er verlangt von den Philosophen seines Staates, daß sie sich dem Dienst der Allgemeinheit nicht entziehen. Wenn Aristoteles die Frage diskutiert, ob das der Wissenschaft geweihte Leben oder das des Staatsmannes die höhere εὐδαιμονία gewähre, wird sie keineswegs bedingungslos zu ungunsten des Politikers entschieden. Das alte Bürgerideal wirkt immer noch fort, und tritt gerade bei solchen, die von der Akademie oder dem Peripatos gebildet waren, mit besonderer Reinheit und Stärke in die Erscheinung. Daß diese Männer, die in einer Zeit, als alle Fundamente der griechischen Kultur ins Wanken kamen, sich ihren Gemeinden

nicht versagten, den Gang, den die Geschichte nehmen mußte, verkannten, gereicht ihnen nicht zur Unehre.

Freilich war das makedonische Königtum das wirklich Neue, das der Welt die Bahnen vorschrieb. Philipp war in gewissem Sinne einer von den vielen Alleinherschern, die aus dem Verfall der griechischen Republiken überall emporschießen; es finden sich bei ihm die charakteristischen Symptome des absoluten Fürstentums, das alle Machtmittel in der Hand des Herrschers konzentrieren will. Aber die makedonische Monarchie war doch etwas anderes, als etwa das Fürstentum der Dionyse in Sizilien. Sie hatte es nicht nötig, den größten Teil ihrer Kraft damit zu verbrauchen, daß sie republikanische Bestrebungen im Zaume hielt. Der Makedonenkönig mußte vor einer wichtigen Entscheidung, oder wenn er einen freien Makedonen verurteilt hatte, die Versammlung der wehrhaften Freien befragen, aber der Treue seiner Bauern und Hirten war er sicher. Als Philipp und Alexander diese ungebrochene Volkskraft in die militärischen Formen einer Berufsarmee zusammenfaßten und mit hellenischer Kriegskunst dirigierten, warfen sie die griechischen Republiken und die persische Monarchie nieder.

Neben den Knecht des Großkönigs und den Bürger der Griechenstadt tritt jetzt der makedonische „Gefährte". Mit diesem homerischen Namen wurde der vor Philipp geschaffene, aber von ihm erst ausgebildete Offiziers- und Dienstadel der Makedonen bezeichnet. Er war erblich, wie der althellenische Geburtsadel, aber nicht göttlichen Bluts, sondern, wie der titular gebrauchte Name verrät, vom König kreiert. Die göttlichen Stammbäume der hellenistischen Dynastien sind eine sekundäre Konzession an die hellenische Art. Die Griechen haben das Wesen dieser trotzigen Junker nicht verstanden, die des Königs Schlachten schlagen und an seiner Tafel sitzen, die ihr Leben für ihn hingeben und ihm zäh widerstehen, als er an Stelle des ererbten Königtums die orientalische Universalmonarchie setzt. In den konsolidierten Monarchien, die aus dem Chaos der Diadochenkämpfe hervorgehen, lebt vieles von dem makedonischen Wesen noch fort. Eine ursprüngliche Kraft, ein echtes Herrscherblut braust in den ersten Generationen der großen hellenistischen Dynastien; die Seleukiden sind

an ihrer heldenhaften Unrast geradezu zugrunde gegangen. Im eigentlichen Makedonien ist das alte Treuverhältnis zwischen Herrscher und Volk nach dem Untergang von Alexanders Geschlecht durch die Antigoniden rasch und so fest wiederhergestellt, daß es den Sieg der Römer überdauert hat.

Und doch muß es den sittlichen Gedanken und Tendenzen, die das Hellenentum hinzubrachte, mindestens ebensosehr wie dem spezifisch Makedonischen gutgeschrieben werden, wenn in jenen Monarchien die Menschen leben und wirken konnten. Die Lehre der Philosophen, daß das Herrschen eine Pflicht sei, ist nicht umsonst gewesen, wenn auch nicht alle hellenistischen Könige solche Muster von Regenten gewesen sind wie Antigonos Gonatas und Antigonos Doson: ein straffes Regiment, das die Untertanen vor Bedrückung und Aussaugung schützt, den Beamten immer wieder einschärft, daß sie für das Wohl der Regierten zu sorgen hätten, ist die durchgehende Eigentümlichkeit der hellenistischen Monarchien.

Die neuen Ordnungen brachten den Hellenen neue ethische Probleme. Sie mußten sich damit abfinden, mit den Nichthellenen zusammenzuleben. Der Kulturstolz, den man ihnen vorzuwerfen pflegt, ist speziell attisch und aus dem Gegensatz erwachsen, in dem das attische Reich des 5. Jahrhunderts zu Persien stand. Im 4. Jahrhundert war persisches Gold für jeden griechischen Staat ein begehrter Artikel, und die angesehensten Hellenen scheuten sich nicht in die Dienste sei es des Großkönigs, sei es eines rebellischen Satrapen, zu treten: das Bewußtsein der Überlegenheit wurde dadurch eher stärker als geringer. Dagegen tauchte auf griechischem Boden die Frage auf, ob die persönliche Freiheit ein angeborenes Menschenrecht sei; sie wurde der Gegenstand aktueller Fehden in der publizistischen Tagesliteratur, als die spartiatischen Grundherren ihre messenischen Domänen mitsamt den Hörigen verloren und sich vergeblich abmühten, sie wieder zu gewinnen. Das Problem gewann eine ungeahnte Bedeutung durch die Eroberung des Orients, als die hellenische Welt vor einer ungeheuern Masse von Besiegten stand. Die makedonischen Junker bequemten sich wohl dazu, die Hellenen, die sie militärisch verachteten, um ihrer Kultur willen zu respektieren, aber es wollte ihnen nicht in den Sinn, in den Orientalen

etwas anderes als Beutegegenstände zu sehen. Auf ihrer Seite stand kein geringerer als Aristoteles mit der Lehre von den Völkern, die zur Sklaverei geboren sind. Ganz anders Alexander selbst: in seiner Universalmonarchie sollten alle Nationen ohne Unterschied der Rasse zu einer Einheit verschmelzen. Seine Nachfolger zerstörten den Gedanken der Universalmonarchie, gaben Alexanders phantastische Verschmelzungspläne auf, mußten aber seinen Ideen doch nicht geringe Konzessionen machen, weil die Verhältnisse stärker waren als der nationale Egoismus der Makedonier und Griechen. In Jonien hatten die alten Beziehungen zum Orient, der Verlust der politischen Selbständigkeit und die wissenschaftliche Aufklärung längst ein Weltbürgertum geschaffen, das früher auflösend und negativ, jetzt positive Aufgaben und damit einen positiven Inhalt erhielt: wenigstens in der großen Epoche des Hellenismus brach die Anschauung durch, daß keine Nation an und für sich das Recht auf einen absoluten Vorzug habe, vielmehr jedes Volk nach dem Wert der von ihm erzeugten Kultur zu schätzen sei.

Der altmakedonische Dienst- und Offiziersadel war in den Diadochenkämpfen stark zusammengeschmolzen; was übrig blieb, reichte nicht aus, und die neuen Königreiche waren darauf angewiesen, die Beamten aus den Reihen der Hellenen zu nehmen. Die Griechen haben die ihnen neue Tugend, die Treue des Dieners gegen seinen Herrn, erstaunlich rasch gelernt; schon unter Alexander und seinen Nachfolgern finden sich großartige Beispiele davon: es gehört zu den Perversitäten des griechisch-römischen Klassizismus, wenn die Generationen tapferer und kluger Männer, die ihren Königen mit Aufopferung dienten, der Vergessenheit anheimgefallen sind.

Auch abgesehen von dem unerfreulichen republikanischen Getriebe und Gezänke, das das eigentliche Griechenland materiell und moralisch ruinierte, hörte das althellenische Bürgertum in den Monarchien nicht völlig auf. Eine Fülle von neugegründeten Griechenstädten lag wie Inseln des Hellenentums im Meer der Asiaten; auf neuem Land griechisches Wesen zu pflegen und zu verbreiten, ist immer ein glänzender Vorzug griechischen Bürgertums gewesen. Die Monarchien erkannten das an, wenn sie den Grundsatz aufrecht erhielten,

daß die Rechtsstellung jedes freien Hellenen an ein städtisches Bürgerrecht geknüpft ist. Freilich sind die Städte jetzt, im ganzen betrachtet, nur noch Teile der einen hellenistischen Gesamtkultur; man kann sich noch praktisch im Leben der Gemeinde betätigen, der munizipale Ehrgeiz fährt fort, gute und schlimme Blüten zu treiben; die uns so gänzlich fremde Tugend der bürgerlichen Munifizenz, ein Überrest aus den großen Zeiten der attischen Demokratie, steigert sich oft zu einer großartigen Selbstbesteuerung der Wohlhabenden zu gunsten der ärmeren Mitbürger und trägt sehr viel dazu bei, die sozialen Gegensätze zu mildern: aber eine geschlossene Weltanschauung liefern diese Gemeinwesen nicht mehr, wie es einst der Herrenstand und der attische Rechtsstaat des fünften Jahrhunderts getan hatten. Sie stehen auf dem Boden einer Durchschnittsethik, die unabhängig von ihnen gewachsen war. Die Monarchien haben zwar einer Fülle von sittlichen Kräften den Raum zum Wirken und Schaffen gegeben, aber sie waren zu groß, enthielten zu viel disparate Elemente, als daß sie die ethische Erziehung als solche hätten übernehmen können. Und doch mußten die, welche zu gut waren, um in den Tag hineinzuleben, etwas haben, das ihnen mindestens die Kraft verlieh, sich sittlich in der Welt zu behaupten.

IV.

In dem Begriff des Individuums steckt immer ein Gegensatz; denn die Persönlichkeit wird sich ihrer erst dann bewußt, wenn sie sich verschieden fühlt von einer Gesamtheit, zu der sie gehört und die sie bindet. Nie steht die Einzelpersönlichkeit am Anfang der Entwickelung, und das Ganze ist nicht nur historisch, sondern, um mit Aristoteles zu reden, auch dem Begriff nach früher: sobald die Ethik individuell geworden ist, muß sie sich von neuem Gemeinsamkeiten schaffen, auf denen das Individuum steht und von dem es sich abhebt; selbst der Eremit braucht die Welt, um ihr abzusterben.

Die ionische Naturwissenschaft und Naturphilosophie machte die Menschenseele zu einem Teilchen des Universums; Protagoras formulierte das erkenntnistheoretische Problem schon so scharf, daß es nicht wieder verschwinden konnte. In

Xenophanes und Aeschylos lebte ein individuelles Gottesbewußtsein, das darum nicht ignoriert werden darf, weil es sich nicht zur Religion einer Kirche entwickelt hat. So wichtig das alles für die Entwickelung des Individuums im hellenischen Leben ist, der ethische Individualismus ist damit noch nicht ohne weiteres gegeben. Es steckt in diesem Begriff zweierlei. Wenn das Individuum anstatt des Standes oder des Staats Träger der Ethik wird, so wird die Entscheidung über Gut und Böse nicht mehr einer Gemeinschaft überlassen, sondern in das Gewissen des Menschen selbst verlegt. Wird aber das Individuum nicht Subjekt, sondern Objekt, und zwar ausschließliches Objekt der Ethik, so resultiert daraus der bewußte, sich zur Lehre verdichtende Kultus der Persönlichkeit, der, ins Extrem gesteigert, Weltherrschaft oder Weltentsagung werden muß. Beide Formen des ethischen Individualismus laufen in der hellenischen Entwickelung neben- und durcheinander her.

Ein echtes Individuum ist der ionische Dichter Archilochos. Er kündet keine Offenbarung und predigt keine Lebensweisheit, sondern sprudelt heraus, was er in sich fühlt von Liebe und Haß, von tollem Genuß und überlegener Resignation. Es ist ionisch gedacht, wenn Simonides rundweg erklärt, ein vollkommener Mann zu sein, wie es die Standesethik verlangte, sei unmöglich, man müsse zufrieden sein, wenn die Scham, d. h. das individuelle sittliche Bewußtsein intakt bleibe; der Mensch sei darum noch nicht schlecht, weil einmal in Zwangslagen sein Handeln versage. Das ist in vieler Hinsicht weniger, in mancher aber auch mehr als die Moral der Thermopylenkämpfer: denn der Mensch ist hier zum Individuum geworden, bei dem es auf das Gesamtbewußtsein der eigenen sittlichen Persönlichkeit ankommt.

Abseits von dem kampfdurchwühlten Boden Athens ist dieser ionische Individualismus zu seiner vollen Entfaltung gekommen in der Lebensweisheit Demokrits. Der große Forscher war zu wenig systematischer Philosoph, als daß er auf den, immer verkehrten, Gedanken gekommen wäre, aus seinen naturwissenschaftlichen Hypothesen ethische Axiome abzuleiten, aber es hat ihn freilich gedrängt, seine persönlichen Gedanken über das Menschenleben und wie man sich dazu

stellen solle, auszusprechen; er schildert gern und mannigfaltig, ohne feste Terminologie, den Gemütszustand, dem der Mensch zustreben müsse, und bestimmt die Werte, die das Leben bietet. Es wird nichts negiert und nichts rigoristisch ausgeschlossen, und doch verschwindet alles neben dem Gleichgewicht der Seele, die des Menschen eigenstes Glück ist. Darum soll man sich auch vor den Menschen nicht mehr scheuen als vor sich selbst, „mache es deiner Seele zum Gesetz, nichts böses zu tun".

Diese rein individuelle Ethik ist, wie alles Große, das der ionische Geist geschaffen, nicht auf dem Boden des staatlichen Lebens gewachsen. Die echtionischen Individualitäten setzen sich nicht gegen einen politischen Zwang durch, sondern gegen die Überlieferung der Sitte, des Glaubens, der Poesie; erst als die ionische Aufklärung sich mit dem politischen Getriebe Athens verbindet, richtet sich ihre Kritik gegen die staatliche Ordnung, die zugleich eine moralische sein will, und weist nach, daß solche Ordnung nicht allgemein gültig ist wie das Natürliche, sondern auf einer Überlieferung beruht, die von Menschen gemacht und im Gegensatz zur Natur willkürlich ist. Die Tugend, welche die Sophistik lehren wollte, war im Grunde die intellektuelle Überlegenheit des aufgeklärten Politikers, und da die realistische Politik des Großstaats daran gewöhnte auch die innerpolitischen Kämpfe als ein mechanisches Spiel der Kräfte aufzufassen, so krystallisiert sich schließlich alles zusammen zu der Lehre von dem natürlichen Recht des Starken, d. h. des geistig überlegenen Individuums, auf die Herrschaft über die Schwachen, die demokratische Masse: aus dem adlichen Herrn, dessen göttliche Natur die Tugend verbürgt, ist das Individuum geworden, dem das angeborene Genie den Beruf verleiht, die Masse unter seinen Willen zu zwingen und seine Kraft schrankenlos zu betätigen. Und die adliche Herrenmoral ist nicht nur in der Theorie in die Herrenmoral des Übermenschen umgeschlagen. Alkibiades und Lysander verkörpern sie sehr deutlich, und wenn sie bei dem Versuch, die Fürsten von Hellas zu werden, scheiterten, so erstanden anderwärts, wo die republikanischen Ordnungen keine so imposante Tradition, wie in Athen und Sparta, hinter sich hatten, typische Gebilde des politischen Individualismus, wie in den Fürstentümern der sizilischen Dionyse oder der

Herren von Heraklea oder Pherae, oder, was sehr charakteristisch ist, an der Peripherie der hellenischen Zivilisation, in Thrake und Cypern; ja der letzte bedeutende persische Sultan regeneriert das verfallende Reich mit den Mitteln, die er von den hellenischen Tyrannen gelernt hat.

Je mehr die Republiken verfallen, um so höher steigt das Ansehen des einzelnen starken Mannes, der ein Retter werden soll aus der Misere, von der weder Oligarchen, noch Radikale kurieren können. Plato wirft in seinen späteren Jahren das Problem auf, ob es richtig sei, den großen Staatsmann durch Gesetze zu binden, und Aristoteles erkennt theoretisch eine Monarchie an, die über jeder Verfassung steht. Er hat dabei sicher nicht an Alexander gedacht; ebenso sicher ist, daß Alexanders Glaube an seine Mission, die Welt zu erobern und zu einigen, die letzte und höchste Steigerung jenes politischen Individualismus ist, der aus dem Zusammenbruch der Republiken hervorgewachsen war.

Man konnte auf den absoluten Herrscher hoffen, ihn verehren, ihn anbeten; einen Ersatz für das Gemeinbewußtsein, das früher den Bürger getragen hatte, bot er nicht. An dessen Stelle tritt bis zu einem gewissen Grade die Freundschaft, nicht die sentimentale Jugendschwärmerei, wie wir sie verstehen, sondern die φιλία, die auf dem gemeinsamen Interesse beruht, in der der eine für den andern eintritt, weil das Glück oder Unglück jenes ihn selbst mittrifft. Die Freundesgemeinschaft ist nicht wie die des Standes oder Staates für den einzelnen etwas Gegebenes, sondern sie wird frei gewählt, und darin liegt es, daß sie zu einer Form der politischen Opposition werden kann, wie bei den attischen Oligarchen, oder zu einer Zuflucht, in die sich das sittliche Bewußtsein zurückzieht, wenn die sonstigen Gemeinschaften zusammenbrechen. So ist sie für Euripides eines derjenigen Verhältnisse, in dem der Adel und die Hoheit der Menschennatur sich am reinsten zeigt. Xenophon fand in der Freundschaft mit König Agesilaos den Ersatz für die Heimat, die er um dieser Freundschaft willen darangegeben hatte. Ohne Freundschaft kann er sich das Leben nicht vorstellen, auf der Freundschaft baut der Held seines politischen Romans seine Herrschaft auf. Sie wird von ihm nüchtern gefaßt, und so, daß beide Teile ihre

sehr positive Rechnung bei ihr finden, aber sie ist immer ein Verhältnis von Individuen; der Freund zahlt dem Freund nicht nur mit Handlungen, sondern mit seinem Wesen.

Schiller hat in der Bürgschaft den Zug weggelassen, der für die antiken Berichterstatter die Hauptsache war, daß nämlich die beiden Freunde Mitglieder einer Pythagoreergemeinde sind; „Freunden ist alles gemeinsam" ist ein Pythagoreerspruch. Hier ist die Freundschaft verquickt mit einer religiösen Gemeinschaft, die ursprünglich und bis tief ins 4. Jahrhundert hinein zugleich eine Pflanzstätte der Wissenschaft war: zu dem Individuellen des Freundschaftsbundes tritt die Tradition einer Gemeinde hinzu.

Der politisch-praktische Individualismus hebt für ein einzelnes, die Norm übersteigendes Individuum die Ethik auf, die Freundschaft setzt ethische Individuen voraus. Beides füllte die Lücke nicht aus, die dadurch entstanden war, daß der Herrenstand und der Volksstaat verfielen: das geschah erst durch die Ethik des persönlichen Gewissens, die Sokrates im Leben und im Sterben verwirklichte.

Nach der öffentlichen Meinung war er im Unrecht, weil er verurteilt war; für Unrecht haben und Unrecht tun steht im Griechischen dasselbe Wort. Wenn Plato dagegen predigt, daß der Staat selbst, in dem der Gerechte nicht gerecht leben kann, gerichtet ist, daß kein Todesurteil die Forderung aufheben kann, die von einem jeden verlangt, daß er eine mit sich einige und sittliche Seele habe, so ist das die Prophezeiung einer neuen Ethik des Individuums: niemand kann dem Menschen die Sorge für seine Seele abnehmen, aber dem, der die Eintracht seiner Seele gewonnen hat, kann niemand sie rauben. Das Bleibende im platonischen Staat ist die Erziehungslehre; um der Erziehung willen wird der Staat konstruiert, und das Resultat dieser Erziehung ist das sittliche Individuum. Die ethischen Imperative der platonischen Gesetze enthalten das Gebot: „du sollst deine Seele ehren, denn sie ist ein Gut von Gott".

Es war der tragische Irrtum Platos, daß es noch möglich wäre, in den Formen der Stadtrepublik einen erziehenden Staat zu konstruieren. Aber er hat in der Akademie eine Gemeinschaft geschaffen, welche die Jünglinge, die in sie

eintraten, durch die strenge Wissenschaft zu ethisch in sich geschlossenen Individuen erzog, einerlei, welchem Leben sie sich später zuwandten. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Akademie eine Nachahmung und Fortbildung der Pythagoreerbünde ist, die Plato auf seiner ersten sizilischen Reise kennen gelernt hatte, jedenfalls ist auch hier an die Stelle des Staats der Freundschaftsbund der Individuen getreten.

Plato ist der größte, aber nicht der einzige Erbe der Ethik, die in Sokrates Person in die Erscheinung getreten war. Es finden sich im 4. Jahrhundert Umdeutungen der alten Standesethik, die in einen radikalen Individualismus auslaufen; die Wirkung des Sokrates zeigt sich darin, daß dieser Individualismus das schnurgerade Gegenteil des politischen Individualismus ist. Das Ideal des Helden, die angeborene Tugend, der πόνος erscheinen wieder; der Held ist jetzt das sittlich freie Individuum, über das niemand herrschen, die Tugend das einzige, das dem Menschen nicht genommen werden kann, der πόνος ist zur Askese geworden, die die Seele unabhängig macht von den Lüsten und den Bedürfnissen, die die Lüste schaffen. Die Lehre wirkte, als sich Männer fanden, die sich nicht begnügten, sie zu predigen, sondern sie auf der Bühne des Lebens spielten. In den Tagen des greisen Plato trieb sich auf den Gassen und Plätzen Athens ein wunderlicher Kauz umher, Diogenes, genannt „der Hund". Er rühmte sich, ein Umwerter der kurrenten Werte zu sein, negierte alle Kultur, die materielle Zivilisation so gut wie die staatliche Ordnung oder die gesellschaftliche Sitte: Wert hat nur der absolut freie, gänzlich bedürfnislose Mensch, der nichts verlangt und nichts braucht, als was die Natur jedem gibt. Das war ursprünglich die Opposition gegen den satten Hochmut des demokratischen attischen Philisters; in den Zeiten der Diadochenkämpfe, als die hellenische Bürgerherrlichkeit in schweren Katastrophen zugrunde ging, bekam die Hundepredigt und das Hundebeispiel ein neues ungeahntes Gewicht. Ein so radikaler Individualist wie Diogenes bildet nicht mit einer Lehre Schüler, aber er findet Jünger, die sein Leben nachleben: das sind die Kyniker. Neben ihnen taucht eine Fülle von sogenannten Philosophen auf, die in der Negation der Kultur nicht so weit gehen, deren Theorie und Praxis aber

immer wieder darauf hinausläuft, daß sie eine Glückseligkeit oder ein sittliches Gut verkünden oder postulieren, das dem Menschen nicht genommen werden kann. Die Sehnsucht nach einer Weltanschauung, die in und trotz dem allgemeinen Durcheinander dem Einzelnen den inneren Frieden gibt, ist so stark, daß die wissenschaftlichen Impulse, die, unabhängig von einander, Plato und Demokrit gegeben hatten, bei ihren Nachfolgern rasch erlahmen; auch im Peripatos hat die wissenschaftliche Energie des Meisters knapp zwei Generationen vorgehalten. Es ist sehr bezeichnend, daß die Leitung der Akademie schon nach Speusipps Tode nicht auf eine wissenschaftliche Kapazität überging, sondern auf eine Persönlichkeit, für die nur eine allerdings imposante ethische Strenge sprach. Von da an war die Akademie ein Menschenalter hindurch eine stille Schar heiliger Männer, nicht mehr und nicht weniger. Gegen sie und gegen Gestalten, wie den Kyniker Krates, kam Theophrast nicht auf, obgleich er sie durch Geist und Arbeit bei weitem überragte.

Wie sich am Anfang des 3. Jahrhunderts die konsolidierten hellenistischen Monarchien aus dem Chaos der Diadochenzeit erheben, so treten in der gleichen Zeit an die Stelle des bunten Gewimmels einzelner, individueller Philosophen und Tugendlehrer die großen Philosophenschulen, der Garten Epikurs und die Halle Zenons, die als geistige Weltmächte die bis dahin mannigfaltig auseinanderstrebenden Richtungen in sich aufnehmen. Man will nicht mehr einer Welt, die zu zerfallen droht, die Spitze bieten, sondern sich, nachdem sie zu leidlicher Ruhe gekommen ist, in ihr häuslich einrichten. Epikur und Zenon negieren die Wissenschaft nicht wie die Kyniker, aber sie warnen vor der selbständigen wissenschaftlichen Forschung. Sie setzen aus naturphilosophischen und naturwissenschaftlichen Hypothesen ein dogmatisches Weltbild zusammen, um damit ihre Jünger zu sichern vor dem ignoranten Aberglauben der Menge. Die religiösen Instinkte der hellenischen Volksseele waren in den unruhigen Zeiten stark in Bewegung geraten, die Theosophie der alten Akademie verrät wie hoch die Wellen dieser Bewegung schlugen: vor aller deisidämonischen Unruhe, vor dem Gefühl einer undefinierbaren Abhängigkeit will der stoische Pantheismus ebenso wie die epikureische Vorstellung

von den seligen und sorglosen Göttergestalten die Autonomie des Individuums schützen. Denn die innere Freiheit des Individuums ist das in beiden Schulen unverrückt festgehaltene Ziel; nur die Wege gehen auseinander.

Im zweiten Drittel des 4. Jahrhunderts hatte Eudoxos versucht, die Lehre von den Werten auf eine medizinisch-naturwissenschaftliche Basis zu stellen; nach ihm hat nur ein Wert unmittelbare Evidenz, das Lustgefühl. Die Wirkung dieser Theorie, die zum erstenmal das menschliche Wollen aus einer Ursache abzuleiten wagte und sich streng an die Tatsachen zu halten schien, war ungeheuer: jede philosophische Ethik, Plato und Aristoteles nicht ausgenommen, mußte sich mit ihr auseinandersetzen. Mit der Rücksichtslosigkeit eines Religionsstifters zog Epikur aus ihr die Konsequenzen, brachte aber das Sittliche auf einem merkwürdigen Umwege wieder hinein. Mag der ursprüngliche Instinkt das positive Lustgefühl anstreben, das Leben lehrt den Menschen sehr bald, daß anstelle der leidenschaftlichen Zuckungen der Lust das schmerzlose Gleichgewicht des Leibes und der Seele das Naturgemäße ist. Das aber ist ohne das Sittliche nicht zu erreichen, und so wird dies zwar nicht der Zweck, aber die Voraussetzung des Lebens. Es ist nichts Absolutes, sondern von den Menschen geschaffen, damit sie miteinander leben können. Der Epikureer negiert die staatliche Ordnung nicht wie der Kyniker, sondern läßt sie sich gefallen: es würde ihm nur Unruhe machen, dagegen zu opponieren. Theoretisch ist der Epikureismus rein individualistisch, aber Epikur hat auch darin Ähnlichkeit mit einem Religionsstifter, daß seine Lehre in ihren wichtigsten Punkten die Gegensätze zusammenflicht. Sie verlangt gebieterisch die Freundschaft, nicht als sittliche Pflicht, sondern als ein Schönes, das dem Leben Reiz gibt, und das Vorbild des Meisters, der mit Zartheit und Wärme für die seelischen Nöte seiner Jünger sorgte, hat stille, intime Gemeinden von seltener Geschlossenheit erzeugt, die Jahrhunderte hindurch Asyle für friedensuchende, anschlußbedürftige Gemüter gewesen sind. Auch Epikur war Athener und konnte als solcher nicht allein leben: es lag in der Zeit, wenn anstelle des Staats die Freundesgemeinde tritt. Weil der Epikureismus seinem Wesen nach eine Religion, freilich

ohne lebendige Götter, ist, hat er auf Frauen einen besonderen Reiz ausgeübt; es hat seinen guten Grund, wenn im Kreis Epikurs das weibliche Element so hervortritt.

Die Stoa Zenons ist eine Philosophie der Monarchie; sie will starke, selbstbewußte Charaktere erziehen, die im Dienst eines aufgeklärten Herrschers die Welt regieren und besser machen, unter Umständen mit Zwang. Schon die Zeitgenossen nannten Zeno ein „Phoenikerlein", was für griechische Ohren denselben Klang hat wie für teutonische eine von einem Volk hergenommene Bezeichnung, das einstmalen im Hinterland der phönizischen Küste wohnte; und eine gewisse semitische Gewandtheit und Geschmeidigkeit ist in der Fähigkeit nicht zu verkennen, mit der der Begründer der Stoa ursprünglich disparate Anschauungen zusammenzuschweißen verstand. Er war der Schüler zweier Männer, die, jeder in seiner Weise, eine rigoristische Moral rein verkörperten, des Kynikers Krates und des Akademikers Polemon; von diesem übernahm er die Eintracht der Seele mit sich selbst, von jenem die Negation der Kulturwerte. Auch für den Stoiker hat absoluten Wert nur das Sittliche, aber während der Kyniker Sitte und Konvention herausfordert, verlangt der Stoiker nur, daß durch konventionell gegebene Werte und Pflichten das innere Gleichgewicht nicht gestört wird; es steht ihm frei, Bedürfnisse und Handlungen, denen kein absoluter Wert inne wohnt, doch wenigstens für naturgemäß zu erklären. So entsteht die Lehre von den relativen Werten, die Zeno mit einem Gleichnis illustriert, das er bezeichnenderweise dem Hofleben entlehnte. Das Sittliche als absoluter Wert ist der König; die relativen Werte sind sein Hofstaat. Man wird den Höfling nicht mit dem König verwechseln, aber es gibt darum doch unter ihnen „Avancierte", die dem König näher stehen. So gibt es auch relative Werte, die zu „nehmen" nicht Erfüllung eines sittlichen Postulats, aber doch etwas ist, das an den Menschen herantritt und ihm ziemt. Das ist eine zugleich rigoristische und doch den Verhältnissen sich anpassende Individualethik, die für Männer paßt, die im Leben etwas durchsetzen wollen; sie kann freilich auch zur scholastischen Kasuistik entarten.

V.

In der hellenischen Rede und im hellenischen Leben ist eine Anschauung weit verbreitet, die moralisches Wissen und moralisches Bewußtsein nicht scheidet. Homer spricht nicht nur von dem Boten, der die Dinge weiß, die sich ziemen, sondern auch von dem Wissen freundlicher Dinge gegen einen anderen; der Treffliche ist nach ihm „untadelich und weiß untadeliche Dinge"; er dreht's sogar um und nennt den Wilden einen, der „rechtlose Dinge weiß". Die stehende Gewohnheit, den Inhalt eines solchen Wissens in die allgemeine Mehrzahl zu setzen, verrät, daß das moralische Bewußtsein aufgelöst wird in eine Reihe von Vorstellungen, die sich beim moralischen Handeln mit der gleichen Bestimmtheit einstellen, wie beim Handwerker, wenn er sein Werk treibt.

Es ist gar nicht so verkehrt, in dem Sittlichen gewissermaßen einen guten Gedanken zu sehen: oft genug unterbleibt eine sittliche Handlung nur darum, weil der rettende Einfall sich nicht oder zu spät einstellt, und in schwierigen Lagen gehört Klugheit dazu, um den Entschluß zu finden, den die Moral fordert oder rechtfertigt. Der Grieche hatte außerdem gute Gründe, im Ethischen ein Wissen zu sehen. Er wuchs nicht mit einer kirchlich kodifizierten Moral auf; das Strafrecht und die Pflichten, die, weil das Recht sie nicht erzwingen konnte, religiös sanktioniert waren, ließen weite Gebiete frei, auf denen, um es drastisch auszudrücken, die moralische Erfindung sich betätigen konnte. Eben weil sein ethisches Denken noch in freier Entwickelung war, schätzte der Grieche die Klugheit hoch ein, die ihm ein Sittengebot, das er dunkel empfunden oder vereinzelt erfahren hatte, in einleuchtender und doch überraschender Formulierung zusammenfaßte. Das nannte er Weisheit, und von jenem Sprachgebrauch her hat das deutsche Wort eine ethische Färbung, die das hellenische ursprünglich nicht besitzt. Aristoteles versteht unter Weisheit nicht die reife Lebenserfahrung eines sittlichen Menschen, sondern die höchste Steigerung des technischen Könnens sowohl wie des theoretischen Wissens. Er hat, wie meistens, den griechischen Sprachgebrauch fein nachempfunden. Der Inhalt dessen, was der „Weise" weiß, ist meist ein Handwerk, eine

Technik, eine Wissenschaft. Ein „weiser" Dichter ist einer der die Kunst des Dichtens besonders gut versteht. Wird der Begriff verallgemeinert, so umfaßt er zwar das Moralische mit, aber so, daß dies nicht als etwas besonderes ausgeschieden wird.

Die Leute, welche aus dem Wissen einen Beruf machen, die Sophisten, wollen ursprünglich die Tugend lehren; sie ist für sie in demselben Sinne lehrbar, wie eine Wissenschaft oder ein Handwerk. So vielfach sie über politische und moralische Dinge räsonnieren, so läuft ihre Lehre doch immer auf eine, ich möchte sagen intellektuelle Technik hinaus, wie die Kunst von jeder These die Antithese zu beweisen, die Differenzierung der Synonyme, die Fähigkeit, mit schöner Rede eine unmittelbare, vom Inhalt des Gesagten unabhängige Wirkung zu erzielen. Als sich die Kritik der überlieferten Moral dahin entwickelte, daß man den einheitlichen Tugendbegriff auflöste, wurde der Anspruch, die Tugend direkt zu lehren, vielfach aufgegeben und der Wert der sophistischen oder rhetorischen Technik dahin bestimmt, daß sie zur Tugend vorbereite und übe; das Pädagogenschlagwort „Gymnastik der Seele" ist alt. Die großen Philosophenschulen des Hellenismus haben es versucht, diese Pädagogik der Dialektiker und Rhetoren zu beseitigen oder zu ihrer Domäne zu machen, hatten aber nur zeitweilig Erfolg.

Niemand hat die sophistische Aufklärung so tief aufgefaßt wie der Dichter Euripides. Seine Personen haben alle einen starken Zusatz von Reflexion, die Identifikation von Tugend und Bildung, von Unsittlichkeit und Unkultur wird gern von ihm zu scharf pointierten Sentenzen zugeschliffen. Und doch ist er einer der größten Gegner des Rationalismus, weil er der Dramatiker der Leidenschaft ist und sein will. Es fehlt der voreuripideischen Poesie weder an Schilderungen noch an Bekenntnissen der Leidenschaft; es tritt auch schon die Vorstellung auf, daß der Zorn, der Haß, das Begehren Krankheiten sind, an Organe des Körpers gebunden und von unmittelbarer physiologischer Wirkung: Aeschylos liebt solche medizinischen Anschauungen, die nicht zu leeren Metaphern verflüchtigt werden dürfen. Da die Krankheit nach allgemein griechischer Auffassung ein im Körper sich abspielender Zwist

zwischen seinen Elementen und Säften ist, so folgt aus dem Vergleich der Leidenschaften mit Krankheiten von selbst die Vorstellung, daß sie Störungen der inneren seelischen Eintracht sind. Die Heilung des Leidens ist nach althellenischer Anschauung die Strafe die auf den Exzeß der Leidenschaft folgt: die innere Pathologie der Seele, das Problem des Konflikts zwischen der Vernunft, die das Richtige sieht, und der Leidenschaft, die über die Vernunft hinwegstürmt, ist von Euripides für die Poesie und damit in ihrer Realität entdeckt. Die Zeitgenossen rebellierten gegen diesen Realismus und versagten dem Dichter den Beifall; erst die Nachwelt spürte die Größe der Entdeckung. Schwerer als die verspätete Bewunderung des Haufens wiegt das Nachdenken, das sich den Leidenschaften im 4. Jahrhundert zuwandte: es ging nicht mehr an, sie als Naturereignisse zu nehmen, die sich abspielen mit ungebrochener Kraft, sie waren zu komplizierten, seelischen Vorgängen geworden.

Als das seelische Organ, oder wie die hellenische Psychologie es ausdrückt, als der Teil der Seele, in dem sich die Leidenschaften abspielen, gilt der θυμός, ein unübersetzbares Wort, am ersten noch unserem Gemüt vergleichbar, wenn man mehr an Mut denkt als an den rührseligen Unfug, der mit dem Wort getrieben zu werden pflegt. Wenn dieser leidenschaftliche Seelenteil im Konflikt mit dem vernünftigen sich als der Stärkere erweist, so unterliegt die Überlegung, die das eigentliche Selbst des Menschen vertritt, der Lust oder der Unlust. Mögen diese als Zielpunkte oder als Begleiterscheinungen der leidenschaftlichen Empfindungen genommen werden, sie treten jedenfalls in den ethischen Diskussionen schon des ausgehenden 5. Jahrhunderts als die Gesamtbegriffe für das Pathologische in der Seele auf, das sich der Vernunft nicht fügt. Andererseits wird in der Sokratik der sittliche Rationalismus aufs äußerste gesteigert. Sokrates selbst war in sofern Sophist, als er die Tugend intellektuell faßte; seine Katechesen beginnen die Induktion regelmäßig mit Beispielen aus dem Handwerk, weil ihm das moralische Denken und das technische Können gleichermaßen ein Wissen ist. Wenn aber der sophistische Rationalismus sagte: „Wissen ist Tugend“, so drehte der moralische Rationalismus in dem Satz Subjekt

und Prädikat um: „Tugend ist Wissen". Damit erhält das Moralische die Bestimmtheit, die das sittliche Bewußtsein des Sokrates verlangte, und zugleich ergibt sich die Konsequenz, daß es ein Wollen des Unsittlichen nicht gibt: niemand will irren. Von diesem rationalistischen Rigorismus aus gab Sokrates auch nicht zu, daß der Mensch durch die Lust verführt das Gute unterlasse oder das Schlechte tue. In einem solchen Falle läge immer ein Denkfehler vor: die Menschen schätzten dann den Wert der augenblicklichen Lust fälschlich höher ein als den Unwert der Unlust, die auf verkehrte Befriedigungen des Lustgefühls zu folgen pflegt.

Für Sokrates persönlich war dieser ethische Rationalismus nicht ein dialektisches Räsonnement, sondern ein Erlebnis seines eigenen Gewissens, dem sich die irrationellen Regungen der Leidenschaft sofort in moralische Überlegungen umsetzten. In der nichtplatonischen Sokratik, besonders der megarischen Schule wurde daraus das Dogma, das die Tugend mit dem Wissen unbedingt identifizierte. Hier beginnen die Gedankenreihen, die dann zu der stoischen Lehre führen, daß die Leidenschaften Fehler des Denkens seien; hier dürfte auch die Terminologie ausgeprägt oder doch angebahnt sein, welche das Wort πάϑος = Krankheit, körperliches Leiden auf die Leidenschaften überträgt und sie zu einer Vierzahl zusammenfaßt, Lust und Unlust, sowie die zu der einen hin-, von der anderen wegstrebenden Triebe der Furcht und Begierde.

Eine weitere Konsequenz des ethischen Rationalismus ist der Satz von der Einheit der Tugend. Das Wissen bleibt eben immer dasselbe und wird nur nach seinen verschiedenen Anwendungen, die den einzelnen Tugenden entsprechen, verschieden benannt. Das wird in den stoischen Paradoxien seltsam zugespitzt, enthält aber doch eine unleugbare Wahrheit: das sittliche Bewußtsein muß eine Einheit sein, und es ist nicht zulässig anzunehmen, daß eine Tugend Tugend bleibt, wenn sie in diese Einheit nicht aufgenommen ist.

Das wichtigste Erbstück, das die hellenische Philosophie von diesem Rationalismus der Sokratik übernommen hat, ist die Figur des Weisen. Es ist eine Manier der philosophischen Ethik, die sich schon bei dem ersten Nachfolger Platos nachweisen läßt und dann von Epikur und der Stoa

mit gleicher Vorliebe geübt wird, die ethischen Lehren so zu entwickeln, daß beschrieben wird, welche Eigenschaften der Weise haben muß und wie er in bestimmten Lebenslagen sich verhalten wird: es ist ganz dasselbe, wie wenn Cicero die Theorie vom rednerischen Stil in die Schilderung des vollkommenen Redners umsetzt. Die Manier ist praktisch, weil sie die ethische Predigt konkret macht und die kühnsten Paradoxien verstattet, ohne das Publikum zurückzustoßen, dem es unbenommen ist sich an dem Vorbild zu berauschen und im gegebenen Fall auf die Nacheiferung zu verzichten. So sehr sie die ganze hellenistische Philosophie durchsetzt hat und so verschieden demnach das Aussehen des Weisen geworden ist, ihr Fundament kann nur der Rationalismus gewesen sein, der die Tugend mit dem Wissen identifizierte. Das bedeutet nicht mehr wie in der sophistischen Aufklärung des 5. Jahrhunderts, daß das theoretische und technische Wissen eine Tugend ist, sondern es wird im Gegenteil das moralische Wissen an die Stelle gesetzt des unnützen theoretischen Wissens und der Technik, die von sittlichen Zwecken nichts versteht. Nicht umsonst ist das Wort das den höchsten Grad des technischen Könnens und theoretischen Wissens anzeigt, gewählt, um die vorbildliche sittliche Vollkommenheit auszudrücken: das Objekt des Wissens ist für die hellenistische Philosophie die „Technik des Lebens".

Plato hat diesen ethischen Rationalismus stets bekämpft. So tief ihn die Kraft des in Sokrates lebendigen Gewissens ergriffen hatte, er kam nicht darüber hinweg, daß die rationalistische Gleichung von Tugend und Wissen ein Fehler war, der die Untersuchung der Tugenden und sittlichen Begriffe in eine Sackgasse führt: es hat seinen guten Grund, wenn die Dialoge die lediglich Sokrates darstellen wollen, regelmäßig mit einer Aporie schließen. Gerade durch den Gegensatz zu Sokrates sah er sich gedrängt den Seelenteil hervorzuziehen, dessen Funktion nicht das reine Denken und nicht das gemeine Begehren ist, sondern das Wollen und die edle Leidenschaft. Von jeher machte die Tapferkeit der rationalistischen Auffassung der Tugend unüberwindliche Schwierigkeiten; die Definition, sie sei das Wissen von dem, was man zu fürchten und nicht zu fürchten habe, schlug den Tatsachen ins Gesicht.

So entwickelt Plato am Kriegerstand des Idealstaates das Wesen des mutvollen und leidenschaftlichen Seelenteils. Stets hat er daran festgehalten, daß die Erkenntnis des Sittlichen nicht genügt, daß jener irrationelle Seelenteil so gezogen werden muß, daß ihm das Streben nach dem Moralischen zur Natur wird: um dies dem Rationalismus abgekämpfte Problem drehen sich alle platonischen Erziehungstheorien.

Aristoteles setzt Plato in seiner Weise fort. Die Zustände des „strebenden" Seelenteils, der nicht das Denken, aber doch nicht ohne Denken ist, sind die Tugenden: sie werden entwickelt und gefestigt durch die Erziehung. Der Terminus „Leidenschaften" wird von ihm aus dem Rationalismus übernommen, aber umgeprägt; die Anspielung auf das Leiden verschwindet, und Aristoteles bezeichnet mit dem Ausdruck einfach die Regungen des strebenden Seelenteils: dagegen nimmt er deren Begleiterscheinungen, die Lust- und Unlustgefühle, von der Bezeichnung aus. Zu den „Leidenschaften" im aristotelischen Sinne ist der Mensch entweder zu sehr oder zu wenig disponiert; durch Erziehung und Gewöhnung wird das Zuviel beschränkt und das Zuwenig ergänzt: das ist die Tugend, die „goldene Mittelstraße". Sie muß sich in Tätigkeit umsetzen, wenn sie die εὐδαιμονία schaffen soll: dieser rastlose Geist kann sich nur eine tätige Glückseligkeit vorstellen. Die Lust, die nichts ist als die wohlige Daseinsempfindung, die mit jeder Tätigkeit eines lebendigen Wesens unmittelbar verbunden ist, gesellt sich der tugendgemäßen Tätigkeit zu, nie als ihr Zweck, sondern als ihre letzte und höchste Blüte, und je sittlicher und erhabener die Tätigkeit ist, um so reiner und tiefer ist das Lebensgefühl der Lust, das sie begleitet. Und die stolzen Schlußketten, mit denen „der Meister derer, welche wissen", das dem Forschen geweihte Leben preist, lassen noch jetzt jeden, der auch nur einmal den einsamen Pfad der Wissenschaft gewandelt ist, in andächtigem Schauer den Hauch eines Genius verspüren, der, wie wenige, die strenge Wonne des θεωρεῖν gekostet und verdient hat.

Soziale Utopien.*)

Von Professor Dr. Andreas Voigt in Frankfurt a. M.

Der Vortragende hat sich nicht so sehr die Aufgabe gestellt, über die ganze Literatur der Utopien und Staatsromane einen Überblick zu geben, als vielmehr die, in die Eigenart der Weltanschauung der Utopisten und ihrer Anhänger einzuführen, an der Hand der hervorragendsten oder kennzeichnendsten Erscheinungen der utopistischen Literatur. Der erste Vortrag gibt daher gewissermaßen eine Theorie der utopischen Weltanschauung, sucht dieser unter den sonst möglichen Weltanschauungen ihre Stelle anzuweisen und ihre Bedeutung darzulegen. Die erste Frage, die demgemäß zu beantworten ist, lautet daher: Was sind Utopien? Sie wird vorläufig folgendermaßen beantwortet:

Utopien sind Idealgebilde von anderen Welten, deren Existenz oder Möglichkeit nicht wissenschaftlich bewiesen, an die nur geglaubt werden kann. Sie treten dennoch regelmäßig auf mit dem Anspruch, wissenschaftlich vollkommen begründet zu sein, und der Glaube an die Verwirklichung der Idealwelt, welche sie aufbauen, kann so fest sein, kann so viele Menschen erfassen und in ihrem politischen Handeln bestimmen, daß die Utopien dadurch eine reale Bedeutung gewinnen, daß sie eine große politische Rolle spielen und ganze Zeitalter in gewissem Sinne kennzeichnen. Zu allen Zeiten hat es Utopien gegeben; gewissen utopischen Gedanken sind vielleicht alle Menschen von lebhafterem Temperament und größerer Einbildungskraft unterworfen. Da sie unserem Willen entspringen, wechseln sie mit der Willensrichtung und sind oft auf ein bestimmtes Lebensalter beschränkt. Die Jugend ist namentlich für sie empfänglich. Und so wie sie im individuellen Leben an gewisse Zeiten geknüpft sind, so

*) Die vollständigen Vorträge sind erschienen bei G. J. Göschen, Leipzig. 1906.

pflegen auch im Völkerleben gewisse Zeitalter ganz besonders auf sie gestimmt zu sein, die dann wieder mit Zeiten der Nüchternheit abwechseln. Unsere eigne Zeit ist reich an allerlei Utopien, wirtschaftlichen, sozialen, sittlichen. In allen Reformbewegungen steckt ein utopisches Element; es scheint, daß solche ohne dieses gar nicht gedeihen können. Wo immer eine größere Zahl von Menschen zu gemeinsamem Streben nach irgend einem politischen Ziele vereinigt werden soll, scheint es notwendig, ihr eine Fahne voranzutragen, die auf ein, über das eigentlich erreichbare Ziel hinausliegendes, utopisches hinweist. Die vis inertiae, das Trägheitsvermögen, wird nicht durch das Erreichbare, sondern nur durch das Unerreichbare überwunden, überall wo es sich nicht um rein praktische, egoistische Ziele handelt. Das ist eine der merkwürdigsten Eigenschaften der Menschennatur.

Wie verhalten sich nun die Anschauungen der utopischen Lehrgebäude und die oft poetisch ausgeschmückten Staatsromane zu den übrigen Weltanschauungen?

Das erste und heute noch wichtigste Gedankensystem, das den Namen einer Weltanschauung verdient, wird durch die Religion, oder, wenn man will, die Religionen repräsentiert. Nächst der Religion und neben ihr ist es die Philosophie, welche Weltanschauung bildend auftrat. Sie unterscheidet sich von der Religion dadurch, daß sie sich nicht auf die Tradition einer Offenbarung stützt, sondern durch freies, nicht durch Herkommen und Autorität gebundenes Denken die Antworten auf die großen Fragen zu finden sucht, von denen nicht nur unser Denken über die Welt abhängt, sondern auch unsere Lebensführung beherrscht wird. Die philosophische Weltanschauung ist ihrem Ursprunge gemäß nicht volkstümlich, nicht für die große Masse bestimmt, sondern nur Eigentum einer geringeren Zahl, nämlich der philosophischen Denker selbst und ihrer Anhänger.

In der neuern Zeit, seit der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts etwa, wurde die Philosophie sodann von einer neuen Denkweise teilweise abgelöst, welche mit der Philosophie die Verneinung alles Autoritätsglaubens gemein hat, aber sich von ihr doch wiederum dadurch unterscheidet, daß sie mehr als diese volkstümlich zu werden ge-

eignet ist. Es ist der moderne Naturalismus mit seinem Bestreben, nur die äußere Erkenntnis, die durch Vermittlung der Sinne gewonnene, als berechtigt gelten zu lassen. Die Naturwissenschaft also war es, welche jetzt den Anspruch zu erheben begann, Weltanschauung geben und die Lebensführung bestimmen zu können. Man pflegt den Naturalismus mit der Philosophie auf eine Stufe zu stellen und als philosophisches System aufzufassen; doch steht er eher zur Philosophie sowie auch zur Religion im Gegensatz, indem diese das Seelische und Geistige in den Mittelpunkt der Weltbetrachtung stellen, der Naturalismus dagegen in seiner konsequentesten Durchbildung, dem Materialismus, geradezu die Existenz einer geistigen Wesenheit leugnet, im Mikrokosmos so gut wie im Makrokosmus.

In dieser nur negierenden Form und mit seiner Betrachtung des Menschen als reinen Naturwesens hätte der Naturalismus nun schwerlich als Weltanschauung auf größere Verbreitung rechnen können, wenn er nicht auch positive Elemente den negativen zugesellt hätte. Er mußte notgedrungen sich Gedanken aus dem Kreise der Philosophie und Religion assimilieren. Es war der Gedanke der Vervollkommnung, oder, mit seinem neutraler klingenden Namen, der Entwicklung, den er von dort aufnahm. Aber um ja nicht den Gedanken einer Pflicht des einzelnen Menschen zur Vervollkommnung dabei aufkommen zu lassen, machte der Naturalismus nicht das Individuum, sondern die Gattung Mensch zum Objekt der Vervollkommnung oder Entwicklung. Da außerdem nicht bloß die Gattung Mensch, sondern das ganze Tier- und Pflanzenreich an der Entwicklung teilnahm, schien in dem teleologischen Gedanken, der damit unvermerkt in den reinen Naturalismus und Materialismus eingeführt war, keine Inkonsequenz zu liegen.

Und doch war es ein Wiedereinlassen des geistigen Prinzips, das der Naturalismus als Weltanschauung nun einmal nicht entbehren kann, durch die Hintertür. — Die rein naturwissenschaftliche Betrachtung kennt kein oben und unten, keine Vollkommenheit noch Unvollkommenheit; denn sie kennt keine Ziele und Zwecke, folglich auch keine Entwicklung zu solchen. Sie suchte daher auch, wo sie auf ihrem Felde blieb,

alle Gefühls- und Willensmomente auszuschließen und also den Menschen als reines Naturwesen, wie andere auch, zum Objekt ihrer Untersuchung zu machen. Sie war es, die zuerst die Erde ihrer zentralen Stellung in der Welt beraubte, indem sie den sogenannten geozentrischen Standpunkt der Religion überwand. Sie verdrängte darauf auch den Menschen aus dem Mittelpunkt der Welt, eine Stellung, die er vermöge der anthropozentrischen Weltanschauung usurpiert hatte; und sie war stolz auf diese beiden Taten. — Aber der Naturalismus vermochte, als er selber Weltanschauung zu werden sich anschickte, seine eben eroberte Position nicht zu halten. Er kehrte zurück auf den anthropozentrischen Standpunkt, indem er den Menschen wieder, zwar nicht zur Krone der Schöpfung, aber, was mit anderen Worten dasselbe bedeutet, zum Gipfelpunkt des Entwicklungs- und Vervollkommnungsprozesses machte. Fassen wir den Kampf ums Dasein als einen rein mechanischen Naturprozeß auf, so kann gar keine Rede davon sein, daß der Mensch in diesem eine besondere Überlegenheit anderen Naturwesen gegenüber bewiesen hätte. Vielmehr zeigen sich manche gerade der unvollkommensten Mikroorganismen ihm an Lebensenergie weit überlegen, und auch Tausende von Arten höherer Tiere haben sich als mindestens ebenso widerstandsfähig im Kampfe ums Dasein erwiesen als der Mensch. Aus dem Gesichtspunkt des Kampfes ums Dasein, der übrigens schon kein naturalistischer, sondern ein teleologischer Begriff ist, läßt sich die Entwicklung und Vervollkommnung der spezifisch menschlichen Fähigkeiten gar nicht verstehen. Hätte es sich nur um die Erhaltung des Menschen als Naturwesen gehandelt, so wäre dieses auch auf niederer Geistesstufe möglich gewesen. Die höchsten Geisteskräfte des Menschen dienen gar nicht dem Kampfe ums Dasein im naturalistischen Sinne. Der im Kampf ums Dasein am besten ausgerüstete ist keineswegs der „menschlich" am höchsten stehende Mensch.

So konnte die Naturwissenschaft nur durch Inkonsequenz, durch Verlassen ihres strikt objektiven Standpunkts, den Anspruch, Weltanschauung zu bilden, behaupten. Sie mußte notgedrungen den Menschen, den von ihr aus seiner zentralen

Stellung verdrängten, wieder auf den eben als dauernd vakant erklärten Thron setzen, wenn sie ihn überzeugen wollte, daß es Weltanschauung sei, was sie ihm biete.

Diese Betrachtungen über die naturalistische Weltanschauung sollten vor allem zeigen, was überhaupt Weltanschauung ist. Sie ist ihrem Wesen nach nicht objektiv naturwissenschaftliche Betrachtung der Welt, sondern sie ist Weltbetrachtung vom menschlichen Standpunkt aus, und zwar nicht bloß von dem des Menschen als erkennenden Subjektes, sondern auch von dem seines Begehren und Wollens. Für den Menschen bleibt nun einmal, mag er in seinem Denken noch so objektiv sein, der Mensch das Wichtigste und der Mittelpunkt der Welt. Mag die Naturwissenschaft ihn seiner Würde als Mikrokosmos entkleiden, mit innerer Notwendigkeit wird er doch wieder zum Weltall im Kleinen, zum Ebenbild der Gottheit. Gerade diese Menschenanschauung ist Weltanschauung, etwas anderes nicht. Welche Bedeutung hat der Mensch in der Welt und was hat er zu erwarten, sei es in dieser, sei es in einer anderen Welt? Das sind die nie verstummenden Fragen, deren Antworten den Inhalt der Weltanschauung ausmachen.

Da diese Fragen nicht naturwissenschaftlich zu beantworten sind, so liegt der Gedanke nahe, daß die Geisteswissenschaften berufen seien, Schöpfer der Weltanschauungen zu sein.

In der Tat ist diese Ansicht in neuerer Zeit auch von verschiedenen Seiten und in verschiedener Weise ausgesprochen worden, und zwar wird unter den Geisteswissenschaften insbesondere den Sozialwissenschaften die Aufgabe zuerteilt, Weltanschauung zu machen. Die Sozialwissenschaften seien die Philosophie der Neuzeit, sie würden in Zukunft die Rolle spielen, welche die Philosophie bisher für den gebildeten Menschen gespielt habe. Bekannter noch ist die damit verwandte Anschauung, wonach der Sozialismus dem modernen Arbeiter die Religion zu ersetzen berufen sei.

In diesen Urteilen liegt eine Überschätzung der Sozialwissenschaften; doch soviel ist an ihnen richtig, daß die sozialen Anschauungen für die Bildung einer Weltanschauung von der allergrößten Bedeutung sind, und bestehe diese auch

nur darin, daß sie das Problem klarer erkennen lassen. Gerade die Utopien sind es, die uns Ziel und Schranke der Weltanschauungslehre deutlich vor Augen führen.

Die Utopien beschäftigen sich mit einer echten Weltanschauungsfrage, nämlich mit der Frage: Was wird aus dem Menschen, was ist seine Zukunft? Aber nicht, wie die naturwissenschaftliche Vervollkommnungslehre, haben sie es mit der physischen und der als bloße Funktion dieser betrachteten geistigen Entwicklung der menschlichen Gattung zu tun. Dieses Endziel liegt ihnen in zu weiter Ferne. Auch nicht beschäftigen sie sich, wie die religiöse Weltanschauung, mit der Zukunft der menschlichen Seele; denn diese gehört einem Jenseits, einem metaphysischen Reiche an, während die Utopien sich ausschließlich mit dem Diesseits, mit dieser Welt beschäftigen. Die sozialen Utopien haben es vielmehr zu tun mit der Zukunft der menschlichen Gesellschaft, mit der zukünftigen Staats- und Wirtschaftsordnung und nur mit dieser. Sie lehnen es meistens ausdrücklich ab, die etwaige Vervollkommnung des menschlichen Geistes oder der Seele im religiösen und sittlichen Sinne zur Voraussetzung zu haben, oder diese zu erstreben, um mit Hilfe der vollkommneren und besseren Menschen auch bessere staatliche und wirtschaftliche Zustände zu schaffen. Den Einwand, den wohl alle Utopisten zu hören bekommen haben, daß sie den Himmel auf Erden nur schaffen könnten, wenn die Menschen Engel wären, pflegen sie mit Entschiedenheit zurückzuweisen. Nicht um eine Änderung der Menschen handle es sich, — die Menschen dürften bleiben wie sie seien, und besondere Fähigkeiten und neue Eigenschaften dieser würden nicht vorausgesetzt, — sondern nur die Verhältnisse müßten sich ändern, neue Daseinsbedingungen für die Menschen müßten geschaffen werden. Damit würden dann die Menschen, soweit es nötig, von selbst andere werden; denn der Mensch sei eben nicht, was er scheine, ein Wesen für sich, das nur von sich und seiner inneren Beschaffenheit abhänge, sondern er sei in erster Linie ein gesellschaftliches Wesen und daher abhängig von den gesellschaftlichen Verhältnissen, in welche er gesetzt sei. Das wenigstens ist die ausgesprochene Anschauung der modernen Utopisten, aber auch die stillschwei-

gende Voraussetzung der älteren. Diese Anschauung ist für den eigentlichen Utopisten eine Notwendigkeit, denn dieser will nicht auf eine ferne unabsehbare Zukunft warten, in welcher sich seine Ideale möglicherweise verwirklichen, nachdem die Menschen sich entsprechend verändert und verbessert hätten. Er ist ungeduldiger. Er will womöglich sofort mit der Umgestaltung des Staates und der Wirtschaftsordnung in seinem Sinne beginnen und gesteht höchstens eine kürzere Vorbereitungs- oder Übergangszeit zu. Die Möglichkeit einer baldigen Umgestaltung der Verhältnisse ist ein wesentlicher Bestandteil des utopischen Glaubens. Ideale, deren Verwirklichung erst in einer unabsehbaren Zukunft vorgestellt wird, sind keine Utopien.

Damit ist das, was die Utopisten denken und wollen, vorläufig genau genug gezeichnet, und es gilt numehr die Stellung zu betrachten, welche die verschiedenen Menschen der utopischen Weltanschauung gegenüber einnehmen. Denn gar verschieden sind die Menschen sowohl ihrer Natur- und Geistesanlage nach, als auch nach Erziehung und Erfahrung, und dieser Verschiedenheit entsprechend reagieren sie auch verschieden auf die Weltbilder, welche die Utopien ihnen vor Augen führen. — Diese Betrachtung scheint etwas abseits zu liegen, sie führt aber gerade am besten in das Wesen der utopischen Denkweise ein. Sie zeigt zugleich, daß nicht nur in neuester Zeit die Stellung des Menschen zu den sozialen Erscheinungen einen wesentlichen Bestandteil seiner Weltanschauung bildet, wie man glauben könnte, wenn man die soziale Frage oder richtiger die sozialen Fragen für etwas spezifisch Modernes hält, sondern daß vielmehr seit jeher die Anschauung über Staatsverfassung und Wirtschaftsordnung bewußt und unbewußt ein hochwichtiges Moment in der Weltanschauung bildete.

Man kann die Menschen nach ihrer Stellungnahme zum sozialen Utopismus klassifizieren und hat damit zugleich ein Schema gewonnen, die Menschen nach ihrer Weltanschauung überhaupt in Kategorien zu teilen.

Die zwei großen Gruppen, in die man im allgemeinen die Weltanschauungen einzuteilen pflegt, die realistische und die idealistische, finden sich auch bei den sozialen Weltan-

schauungen wieder: Es gibt soziale Realisten und soziale Idealisten, und sie unterscheiden sich eben durch ihre Stellungnahme gegenüber den Utopien.

Soziale Realisten sind diejenigen Menschen, welche in bezug auf die Utopien als Ungläubige zu bezeichnen sind, welche sie ablehnen. Sie halten die sozialen Verhältnisse, wenn auch nicht für absolut unveränderlich, so doch nicht für plötzlich, unmittelbar und radikal veränderlich, wie es der Utopismus tut. Sie glauben etwa an kleine, langsam sich vollziehende Reformen zum Besseren, nicht aber an große Umwälzungen, die mit einem Schlage völlige Beseitigung aller staatlichen und gesellschaftlichen Übelstände und Unebenheiten mit sich bringen. Sie glauben vielleicht an eine allmähliche Entwicklung zum Besseren, an eine Involution, wie der moderne Ausdruck dafür heißt, nicht aber an eine Revolution. Sie halten es deshalb auch für unmöglich oder überflüssig, sich über das Endziel der Entwicklung irgendwelche Vorstellungen zu machen.

Im Gegensatz zu ihnen stehen die sozialen Idealisten, denen die Vorstellung von einem Endziel ein Lebensbedürfnis ist. Sie zerfallen wieder in zwei Unterarten, in die reinen Idealisten, welche sich bei der Vorstellung eines Ideals genügen lassen und in dieser Vorstellung lediglich einen Leitstern für das menschliche Streben nach Vollkommenheit erblicken, und in die radikalen Idealisten, welche die unmittelbare und baldige Verwirklichung ihres Ideals politisch erstreben. Diese radikalen Idealisten also sind identisch mit den eigentlichen Utopisten.

Es gibt von Philosophen geschaffene idealistische Zukunftsbilder, welche des radikalen Nebengedankens entbehren. Sie sind nur als sittliche, nicht als politische Ideale gedacht, und also keine Utopien in unserem Sinne. Doch ist die Grenze zwischen wahren Utopien und unpolitischen Idealstaaten schwer zu ziehen und regelmäßig sind auch letztere, wenn nicht von ihren Urhebern, so doch von politischer gestimmten Lesern und Nachfolgern als Programme aufgefaßt und so in wirkliche Utopien, gegen die Meinung ihrer Schöpfer, verwandelt worden. Dabei bleibt aber der Unterschied zwischen dem reinen Idealismus und dem Uto-

pismus oder radikalen Idealismus in voller Schärfe bestehen. Idealismus und Utopismus ist nicht dasselbe. Es findet vielmehr oft philosophischer Idealismus sich mit sozialem Realismus gepaart und der religiöse Idealismus steht zum Utopismus in schroffem Gegensatz. Das zeigt sich namentlich bei Betrachtung der Stellung, welche die verschiedenen Typen, Charaktere und Temperamente der Menschen gegenüber den Utopien einnehmen.

Der soziale Realismus zerfällt dann in folgende Unterarten: Die erste sei als der naive Realismus bezeichnet. Es ist die ursprünglich den Menschen eigene, natürliche Anschauung, daß die sozialen Verhältnisse, mögen sie gut oder schlecht sein, als etwas Unabänderliches, von Gott oder vom Schicksal Gegebenes hinzunehmen seien, genau so wie die Mächte der Natur, die ja auch dem Menschen zum Teil freundlich, zum Teil feindlich gegenüberstehen. In dem Gefühl seiner Machtlosigkeit gegen die Mächte des Geschickes kommt dem Menschen gar nicht der Gedanke, ändernd und bessernd eingreifen zu wollen.

Unter den naiven Realisten gibt es wieder eine besondere Gruppe, nämlich die, welche aus den Saturierten, Gesättigten, besteht. Diese haben gar keinen Anlaß, eine Änderung der Verhältnisse zu wünschen. Sie sind vom Schicksal begünstigt worden, sind mit Glücksgütern gesegnet und mit der Macht ausgestattet, alle Wünsche, die sie beseelen, aus eigenen Mitteln zu befriedigen, und auch von äußeren Störungen und Unglücksfällen verschont geblieben. Solche sind geneigt, die Weltordnung im besonderen und im allgemeinen ganz annehmbar zu finden. Daß es anderen schlechter geht als ihnen, übersehen sie entweder, oder sie finden auch dieses ganz in der Ordnung, indem sie die Schuld dafür diesen anderen zuschreiben. Diese verstünden eben nicht zu leben, die Gelegenheit zu erfassen, das Glück zu erjagen, Güter zu erwerben und das Erworbene gut auszunutzen. Das Leben sei eine Kunst, und so wie die Befähigung zu anderen Künsten nur das Erbteil weniger sei, so sei auch die der Lebenskunst nur wenigen gegeben. Alle diese Kunst zu lehren, sei unmöglich, ebenso für alle die Bedingungen ihrer Ausübung zu schaffen. Darum sei es zwecklos, Uto-

pien nachzuhangen, welche darauf absähen, alle Menschen glücklich zu machen.

Diesem Realismus der Saturierten können sich selbstverständlich diejenigen nicht anschließen, die nicht in gleicher Weise vom Schicksal bevorzugt worden sind. Doch das ist noch kein Grund, daß diese darum Utopisten würden, vielmehr finden wir auch unter diesen gar viele, die durchaus mit ihrem Lose und mit der Welt zufrieden sind. Sie versagen sich Wünsche, die sie nicht befriedigen können, und beharren so oft, selbst bei einer gewissen Dürftigkeit ihrer Lebensführung, auf dem Boden des sozialen Realismus. Ein gewisser volkstümlicher Humor, wie er in dem Sprüchlein:

„Iß, trink, sei fröhlich hier auf Erd'
Denk nur nicht, daß es besser werd,"

zum Ausdruck kommt, hilft über die kleinen Miseren des Alltags hinweg.

In diese liebenswürdigste Art des naiven Realismus kann unter Umständen schon eine andere höhere, feinere Art mit hineinklingen, der Realismus derjenigen nämlich, die nicht aus Zufriedenheit mit ihrem und anderer Schicksal, noch auch aus Gedankenlosigkeit und Teilnahmlosigkeit an die wesentliche Unveränderlichkeit der sozialen Zustände glauben, sondern deren Realismus das Ergebnis eines inneren Kampfes ist. Diese Art sei der Realismus der Resignation genannt. Gar mancher hat einmal mit Begeisterung den Versprechungen des Utopismus gelauscht, hat vielleicht selber Pläne entworfen zur radikalen Beseitigung unserer in so mancher Beziehung unbefriedigenden Staats- und Wirtschaftsordnung, erfüllt von Mitleid für diejenigen, welche am meisten unter dieser leiden. Aber er hat erfahren, daß, was sich so schön in Gedanken aufbauen läßt, nicht in der wirklichen Welt stand hält, weil diese nicht, wie er vordem glaubte, ausschließlich ein Produkt menschlichen Wollens ist, sondern weil die sozialen Verhältnisse auch von Kräften beherrscht und bestimmt werden, über die der Mensch keine Macht hat. So hat er verzichtet und ist ein Realist geworden, zufrieden, im Kleinen zu wirken, da er es im

Großen nicht konnte, einzelnen zu helfen, da er allen nicht zu helfen vermochte.

Der Realismus der Resignation ist übrigens nicht nur eine Erscheinung des Einzellebens, sondern spielt auch im Leben der Völker eine Rolle. Es gibt Zeiten, die dem Utopismus besonders günstig sind, in welchen er auch die große Masse erfaßt, die im allgemeinen im naiven Realismus beharrt. Solchen Zeiten utopischen Aufschwunges muß jedoch aus innerer Notwendigkeit immer eine Zeit entschiedenster realistischer Depression folgen. Nach der Revolution kommt die Reaktion, die Zeit der Ernüchterung und oft der Herrschaft derjenigen Mächte, die nicht nur idealistisch übertriebenen Zukunftsplänen, sondern sogar jedem, auch dem kleinen Fortschritt feindlich gesinnt gegenüberstehen.

Wie der radikale Idealismus, so hat nun auch eine andere Weltanschauung in der Weltgeschichte ihre Ebbe- und Flutzeiten, ohne jemals ganz zu versiegen. Die religiöse Weltauffassung ist es, die auch für die Betrachtung der sozialen Erscheinungen höchst bedeutsam und eigenartig ist. Idealismus und Realismus finden sich in ihr am engsten vereinigt; der höchste Idealismus in bezug auf das innere, seelische und geistige Leben findet sich hier vereinigt mit dem kühlsten Realismus gegenüber dem äußeren, materiellen Leben des Menschen. Die idealistische Religion ist sozial realistisch. Darin liegt kein Widerspruch.

Das Wort Religion wird hier in seinem weitesten universellsten Sinne gebraucht. Danach bedeutet Religion die Überzeugung von der Existenz zweier Welten, einer äußeren Welt des Kampfes um Leben und Lebensgenuß, um irdische Güter und irdische Glückseligkeit, und eine innere Welt des Friedens und der Sorge nur um den Menschen als solchen und seine inneren Eigenschaften oder um die menschliche Seele und deren Vollkommenheit. In dieser Unterscheidung liegt eine Wertung beider Welten schon eingeschlossen: Die innere Welt ist selbstverständlich die weitaus wichtigere, ja die allein wertvolle. Die Pflege der Seele ist das, was allein not tut, und die äußere Welt ist nur ein Mittel zu diesem Zwecke, nicht Selbstzweck. — „Was hülfe es dem Menschen, wenn er die ganze Welt gewönne, und

nähme doch Schaden an seiner Seele." — In diesem Spruche liegt das Wesen der Religion ausgesprochen, nicht nur der christlichen, sondern der Religion überhaupt.

Aus dieser Grundanschauung folgt aber unmittelbar die Stellungnahme der Religion zu allen sozialen Idealen. Sie sind ihr an sich etwas Gleichgültiges. Der wirtschaftliche und soziale Erfolg, der Erwerb und Genuß von Gütern liegt außerhalb ihres Reiches, das nicht von dieser Welt ist. Soziale Reformbestrebungen können, wie alles in der Welt, dem inneren Menschen zum Heile dienen, und dann sind sie gut. Sie können aber auch der Seele des Menschen ein Hindernis der Erreichung ihres wahren Zieles sein, und dann sind sie schädlich.

Faßt man das Wesen der Religion in diesem Sinne auf, so kann kein Zweifel sein, daß die Religion sozial realistisch ist, und eine besondere Art des sozialen Realismus vertritt. Die religiöse Weltanschauung steht zum Utopismus ganz anders und in einem viel schärferen Gegensatze als der naive Realismus und der Realismus der Resignation. Denn sie verzichtet nicht aus äußeren Gründen, nicht weil das soziale Ideal nicht zu verwirklichen ist, auf alle utopischen Gelüste, sondern sie verwirft sie prinzipiell, als ein ganz falsch geleitetes, im Wesen falsches Streben nach etwas Eitlem und Nichtigem. Denn überhaupt nicht an irdische Güter, an Güter, welche Motten und Rost verzehren, soll der Mensch sein Herz hängen, viel weniger also einem Ideal nachjagen, das nur in der Hochschätzung und Überschätzung dieser Güter seinen Ursprung hat.

Der religiöse Idealismus ist also sozial realistisch im hervorragenden Sinne des Wortes. Er betrachtet die staatlichen und wirtschaftlichen Institutionen überhaupt nicht als Dinge seiner unmittelbaren Sorge und ihre offenkundige Unvollkommenheit gar nicht unbedingt als ein Übel. Das einzige Übel ist die Unvollkommenheit der Menschen, von der die Mangelhaftigkeit der menschlichen Satzungen und Einrichtungen lediglich eine Folge ist. Sofern nun diese Mangelhaftigkeit uns die menschliche Schwäche recht anschaulich vor Augen führt, kann sie sogar gut und nützlich sein, indem sie mit dazu dient, uns von der Eitelkeit alles Irdischen

und der Nichtigkeit alles Strebens nach irdischen Gütern zu überzeugen. Denn das äußere Leben ist nur eine Schule des inneren Lebens, eine Prüfung, wie sich die Seele in den Versuchungen der Welt bewähren möge.

Diese Weltanschauung, deren Grundgedanke allen Religionen, welche ihm nur in verschiedener Weise Ausdruck verliehen und mit verschiedenem Nachdruck und Erfolg gelehrt haben, gemeinsam ist, hat, darüber kann kein Zweifel sein, für utopische Änderungen der Staats- und Gesellschaftsordnung keinen Raum. Sie ist gleichgültig selbst gegen politische Zwangherrschaft, gibt dem Kaiser, was des Kaisers ist, ohne dessen Recht näher zu prüfen, denn das Reich an dem ihr allein liegt, ist nicht von dieser Welt und wird durch die Gesetze der irdischen Reiche gar nicht berührt. Sie ist ebenso gleichgültig gegen die sozialen und wirtschaftlichen Ungleichheiten der Menschen und denkt nicht daran, daß diese jemals beseitigt werden sollten und könnten. „Arme habt ihr bei euch alle Tage“, heißt es im Neuen Testament, und ähnlich wird in den Urkunden anderer Religionen die Armut als eine niemals zu beseitigende Institution betrachtet. An eine Änderung der Wirtschaftsordnung, um die Armut aus der Welt zu schaffen, denkt die religiöse Weltanschauung nicht und kann sie nicht denken; denn sie betrachtet die Armut so wenig als Unglück, daß sie vielmehr den Reichtum sehr häufig als ein wesentliches, manchmal als ein fast unübersteigbares Hindernis hinstellt, zu denjenigen Gütern zu gelangen, welche allein Wert haben.

Nichts ist daher verkehrter als, was neuerdings geschieht, den Begründer des Christentums als einen sozialen Reformator hinzustellen, der, wenn er heute gelebt hätte, in den Reihen der radikalen Reformer oder Utopisten zu finden gewesen wäre. — Seine Stellung zu Armut und Reichtum war eine grundsätzlich andere, als die unserer heutigen Sozialreformer und Sozialrevolutionäre. Er nahm nicht Partei für die Armen, um sie sozial zu heben oder um gesetzliche Maßnahmen zu ihren Gunsten durchzusetzen, und nicht Partei gegen die Reichen, um ihre wirtschaftliche Übermacht zu schwächen. Sondern er stellte sich nur deshalb auf die Seite der Armen, um durch die Tat zu demon-

strieren, wie gleichgültig ihm die sozialen Unterschiede seien, und um recht mit Fingern darauf hinzuweisen, daß dasjenige, worauf es ankomme, mit Armut und Reichtum, mit wirtschaftlichem Erfolg und Mißerfolg gar nichts zu tun habe.

Aus dieser Grundanschauung ergeben sich nun noch einige für uns wichtige Folgerungen. So wie die Religion in bezug auf den einzelnen Menschen den Wert der Person auf das höchste erhebt, um den Wert der Güter möglichst gering zu schätzen, wie sie das, was jemand ist, unendlich höher stellt als das, was er hat, so urteilt sie auch über das Verhältnis der Personen untereinander: Nur die persönliche Beziehung der Menschen zueinander hat Wert, die unpersönlichen, entweder rein sachlichen Beziehungen, wie die wirtschaftlichen, oder ganz allgemeinen, wie die politischen, sind wertlos. Nur was ein Mensch dem anderen aus freier Entschließung und persönlicher Zuneigung tut oder gibt und was mit entsprechendem Gefühl genommen wird, erhebt beide menschlich, den Helfer wie den Geholfenen, den Geber wie den Empfänger. — Aus diesem Grunde hat auch nur diejenige Besserung der Welt Wert, welche vom Menschen selbst ausgeht. Eine Besserung der äußeren Verhältnisse, um auf diesem Wege die Menschen zu bessern, wie es die Utopisten wollen, wäre keine wahre Besserung, sondern nur eine scheinbare, die durch den falschen Schein vielleicht dem Menschen erst recht verderblich werden könnte.

Zwischen der Weltanschauung, aus der die Utopien entspringen, und dieser überweltlichen der Religionen besteht also ein scharfer Gegensatz:

> Die eine hält, in derber Liebeslust,
> Sich an die Welt mit klammernden Organen;
> Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
> Zu den Gefilden hoher Ahnen.

Wie die zwei Seelen, welche in Faustens Brust wohnen, mögen auch die beiden ihnen entsprechenden Weltanschauungen einstweilen unversöhnt nebeneinander bestehen bleiben.

Die Übersicht ist damit beendet: Sozialer Realismus, Utopismus und religiöser Realismus bilden die drei Haupt-

typen des praktischen Verhaltens der Menschen zu den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Problemen. Daß wir alle Möglichkeiten damit tatsächlich erschöpft haben, scheint mir, unter anderen Gründen, auch daraus hervorzugehen, daß immer je zwei von diesen Weltanschauungstypen zu der dritten in derselben Wechselbeziehung stehen. Der soziale Realismus und der Utopismus vertreten beide den weltlichen Standpunkt und stehen in dieser Hinsicht dem religiösen Realismus gegenüber. Dieser hat dagegen mit dem weltlichen Realismus eben den realistischen, sich mit der Unvollkommenheit der Gesellschaftsordnung abfindenden Gedanken gemein, und steht insofern zum radikalen Utopismus im Gegensatz. Der Utopismus wiederum vereinigt mit dem religiösen Realismus das Bedürfnis, sich über die Misere des Alltags zu erheben. Sie sind beide idealistisch und in dieser Hinsicht den verschiedenen Arten des weltlichen Realismus entgegengesetzt. Doch ist der radikale Idealismus mit diesem wieder einig in der Verwerfung der religiösen Lösung des Lebensproblemes, die zur Hauptsache auf Weltverneinung, nicht Lebensverneinung, hinausläuft und den Menschen auf den Himmel des inneren Friedens verweist.

Der Utopismus ist vom Streben nach irdischer Glückseligkeit in dem Maße beherrscht, er ergreift die Idee des Lebensgenusses mit solcher Wucht, solcher Leidenschaft, daß die Schranken des Egoismus und Individualismus gesprengt werden. Nicht persönliche Glückseligkeit erstrebt der Utopist, sondern er hat die ganze Menschheit an sein Herz geschlossen und will sie mit sich in die glückliche Zukunft hinüberreißen. In dieser universellen Menschenliebe und seiner Opferwilligkeit berührt der Utopist sich wiederum mit dem Religiösen.

Das allgemeine Glück kann nun aber natürlich nicht durch einzelne herbeigeführt werden, und darum hofft der Utopist seine Begeisterung auf alle zu übertragen, damit sie gemeinsam nach demselben hohen Ziele streben. Er schreckt dabei manchmal nicht davor zurück, die Widerstrebenden zu ihrem Glücke zwingen zu wollen. Niemals aber richtet sich sein Apell an den inneren Menschen mit der Forderung, daß dieser sich ändere und bessere, sondern sein Glaube an die Verwirklichung seines Ideals beruht auf der schon er-

wähnten Überzeugung, daß nur die Verhältnisse sich zu ändern brauchen, nicht die Menschen. Der Mensch ist ihm kein sich selbst bestimmendes Wesen, sondern ein Produkt seiner Umgebung. Darum erwartet er von der Veränderung dieser Wunderdinge.

Der Utopist ist, um alles zusammenzufassen, ein Mann, ergriffen von den großen Unvollkommenheiten der bestehenden Staats- und Gesellschaftsordnung, erfüllt von Unzufriedenheit mit ihr, oft geradezu von erbittertem Haß gegen sie, und voll Mitleid für alle, welche unter jenen Mängeln leiden. Er sieht die Unmöglichkeit, daran etwas zu ändern, wenn man mit dem Individuum beginnen wollte, denn die Gesellschaft ist ein vielköpfiges Wesen, zusammengesetzt aus sich immer wieder durch Tod und Geburt erneuernden Individuen, so daß kein Ende abzusehen wäre bei rein persönlicher Besserungsarbeit. Leidenschaftlich erfüllt von dem Wunsche, dennoch zu helfen, entwirft er seinen generellen Weltverbesserungsplan auf ganz neuer staatlicher und wirtschaftlicher Grundlage, manchmal mit großer Phantasie sich die Einzelheiten bis ins kleinste romanhaft ausmalend, manchmal kurz und phantasielos nur den Grundriß seines Weltverbesserungsplanes zeichnend und den Punkt angebend, wo man den Hebel anzusetzen habe, um die ganze soziale Welt aus den Angeln zu heben. In Form eines Gesetzentwurfes oder in wissenschaftlichem Gewande tritt uns dann die Utopie entgegen, doch von wissenschaftlicher Objektivität ist darum in diesen unpoetischen Erzeugnissen nicht mehr als in jenen Staatsromanen zu finden. In beiden Fällen ist das Herz mit dem Verstande durchgegangen und der Wille der Vater des Gedankens gewesen.

In diesem Sinne sind alle Utopisten Willensmenschen; sie denken, was sie wollen und wollen auch, was sie denken. Es wäre aber falsch, daraus zu schließen, daß alle auch willenskräftige Naturen wären, vielmehr sind sie oft nur Willensmenschen in demselben Sinne, in welchem auch wohl die Frauen als solche bezeichnet worden sind, Menschen mit großer Lebhaftigkeit, aber keiner großen Energie des Wollens. — Es hat aber auch Utopisten gegeben, die mit einer außerordentlichen Kraft des Willens begabt waren,

und die ohne Ermatten immer und immer wieder gegen die widerstrebenden Verhältnisse ankämpften, um die Ideen zu verwirklichen, in deren Dienst sie ihr Leben uneigennützig gestellt hatten.

Dieser Unterschied des Willens leitet nun hinüber zu den beiden großen Kategorien, in welche alle Utopien geschieden werden können, wobei allerdings nicht zu erwarten ist, daß jede restlos in eine dieser Rubriken aufgeht. Nicht jeder Utopist war ein Meister konsequenten Denkens.

Die beiden Arten der Utopien entsprechen zweien Arten von Menschen, deren unterscheidendes Merkmal in dem verschiedenen Verhalten der Menschen zum Herrschen und Dienen, zu Zwang und Freiheit besteht. Die einen unterwerfen sich gern der Herrschaft anderer, wenn sie nur bei ihnen Schutz, Ruhe, Frieden und Befreiung von den Sorgen um die materielle Existenz finden. Es sind die unselbständigen Naturen, die der Fürsorge, der Hilfe, der Beratung bedürfen, und sich dort wohl fühlen, wo sie ihrer Natur gemäß leben können. — Ihnen gegenüber stehen diejenigen, denen das Bedürfnis der Selbstbestimmung das höchste aller Bedürfnisse ist, und die ohne Freiheit nicht leben können. Wirtschaftliche Sicherheit, Frieden sind ihnen Güter, die sie jedenfalls nicht um den Preis der Selbständigkeit, der freien Entfaltung ihrer Eigentümlichkeit, von einer höheren Macht verliehen haben möchten. — Das sind die beiden Extreme, die natürlich in der wirklichen, bunten Welt durch zahlreiche Übergangsstufen miteinander verbunden sind.

Diesen zwei Charaktergegensätzen der Menschen entsprechen nun zwei ebenso gegensätzliche Arten von Utopien, wobei ebenfalls natürlich Zwischenstufen nicht ausgeschlossen sein sollen. Es gibt Utopien für freiheitsbegeisterte Herrenmenschen und es gibt Utopien für die zum Dienen Geborenen, dem Zwange sich gern und willig Unterwerfenden. Und ebenso gibt es zwei entsprechende Arten von Utopisten. Das letztere wäre kaum bemerkenswert, wenn nicht hier fast regelmäßig eine eigentümliche Umkehrung des zunächst erwarteten Verhältnisses zwischen dem Schöpfer der Utopie und dieser selbst bestände. Nicht die energischen, aktiven, freiheitsliebenden Naturen sind es nämlich, welche als Uto-

pisten für ihresgleichen Zukunftsbilder voll Freiheit und Selbstherrlichkeit erdenken, und nicht die sanften, passiven, friedfertigen Naturen sind es, welche Staatsideale entwerfen, in denen der Friede, die Sicherheit und das Wohlleben mit dem Opfer der persönlichen Freiheit der Bürger erkauft wurde, sondern viel eher findet das Umgekehrte statt. Die Willensstarken denken sich regelmäßig selber als Herrscher ihres Zukunftsstaates. Als solche genießen sie die Freiheit, deren ihre Natur bedarf. Sie schrecken aber keineswegs vor dem Zwange gegen die Untertanen ihres Staates zurück. Ihr Ideal ist in der Regel das eines Staates mit starker, allumfassender Zentralgewalt, welche alle Beziehungen der Staatsangehörigen untereinander aufs strengste regelt, und diese in strammer Zucht hält. Freiheit ist nur für die Herrscher; die Masse hat sich den Gesetzen des Staates und den Verordnungen der Obrigkeit einfach zu fügen. — Auf der anderen Seite stehen die sanften Utopisten, welche zwar jene Lebhaftigkeit des Wollens besitzen, die zum Utopisten unter allen Umständen gehört, aber keine Herrscherkraft in sich fühlen. Diese sind es, die sich ein Gesellschaftsideal der absoluten persönlichen Freiheit ausdenken, jeden Zwang, jede Art der Herrschaft und darum auch die Organe der Herrschaft, die Regierung, die Polizei, die strafende Gewalt verwerfen, und damit den Staat, als den Träger aller Gewalten, negieren. Die Konsequentesten unter ihnen räumen sogar auch auf mit den rein geistigen Mächten, der Autorität und der Sitte, insbesondere auch der Religion, die sie mit Recht als ein Haupthindernis der Propaganda ihrer utopischen Pläne betrachten. Und diese radikalen Stürmer gegen alle menschliche Ordnung sind, wie gesagt, oft die sanftesten Naturen, nicht fähig zu großen Energieleistungen und höchstens groß im passiven Widerstande. Sie fordern die Freiheit für sich, weil sie sich vor der Herrschaft anderer, der sie nur zu leicht unterliegen würden, gleichsam fürchten; sie fordern die Freiheit für andere, weil sie sich, diese zu beherrschen, nicht trauen. Solchermaßen kann man, etwas zu schroff vielleicht, die Motive dieser Utopisten kennzeichnen.

Für diese beiden Arten von Utopien, deren Gegensatz

für alle folgenden Betrachtungen von grundsätzlicher Bedeutung ist, werden nun zwei termini technici eingeführt: Für die zweite Art besitzen wir schon einen passenden Ausdruck: Anarchisten heißen die Anhänger derjenigen Partei, welche allen Zwang im Gesellschaftsleben und insbesondere den Staat als den Hauptträger des Zwanges beseitigt haben will, und anarchistische Utopien sollen daher die genannt sein, welche in gleicher Weise den Zwang verwerfen und die Freiheit fordern. Ist aber dieser Ausdruck zugelassen, so ergibt sich als Analogon von selbst der andere Ausdruck: Archistische Utopien, sowie der Name Archist für den Anhänger einer Staatsordnung, die alles zwangsmäßig regelt, weil sie glaubt, so allein Frieden und allgemeines wirtschaftliches Wohlbefinden schaffen zu können.

Auf dieser, im ersten Vortrag gegebenen theoretischen Grundlage bauen sich nun die weiteren Betrachtungen der utopischen Weltanschauung auf. Im zweiten Vortrag wird ausschließlich Plato behandelt. Nach seinen beiden Schriften „vom Staate" und „von den Gesetzen" werden die Eigentümlichkeiten seiner utopischen Weltanschauung dargelegt, die, wenigstens äußerlich, vielen Nachfolgern zum Vorbild gedient hat. Im Wesen unterscheidet sich gerade Platos Staat sehr von den späteren Utopien, namentlich durch seinen Ausgangspunkt, aber auch durch die Ausführungen. Das moderne sozialpolitische Ideal namentlich war Plato fremd. Sein Staat ist das Urbild einer archistischen Utopie.

Das Zeitalter des Christentums gibt im zweiten Vortrag Anlaß zu einer nochmaligen Nachprüfung der in der Einleitung aufgestellten allgemeinen Sätze über den sozialen Realismus der religiösen Weltanschauung. — Es zeigt sich bei genauerer Untersuchung, daß von wirklich kommunistischen Tendenzen des Urchristentums keine Rede sein kann. Ebenso kennt das christliche Mittelalter, als dessen Repräsentant Thomas von Aquino betrachtet wird, nichts von sozialistischen Idealen. Das Mittelalter hat daher auch keine sozialen Utopien hervorgebracht. Die einzige, an die Kreuzzüge anknüpfende Utopie des ausgehenden Mittelalters, die von Petrus de Bosco ist politischer und nicht sozialer Art.

Erst das Zeitalter der Renaissance bringt dann wieder

die Anknüpfung an Plato, mit der „Utopia" des Thomas Morus. Sie hat jedoch ganz andere Grundlagen als Platos Idealstaat, und zeigt namentlich darin Anklänge an die moderne Auffassung, als sie der Freiheit etwas größeren Spielraum zuerteilt.

Sein Nachfolger, der Dominikanermönch Thomas Campanella fällt aber wieder ganz in den Platonischen Archismus zurück, ja er verschärft ihn womöglich noch, indem er seinen Staat auf rein hierarchische Basis stellt.

Campanellas Sonnenstaat führt im Anfang des vierten Vortrags zu einer Erörterung des Verhältnisses von Staat und Kirche, weltlicher und geistlicher Gewalt in den Idealstaaten. Die Nachahmung des Sonnenstaats durch den protestantischen Geistlichen Andreae in dessen Christianopolis zeigt eine bedeutende Abschwächung des hierarchischen Elements, während der Jesuitenstaat in Paraguay eine ungefähre Vorstellung von der Beschaffenheit eines Staats im Sinne Campanellas gibt, wenn auch kaum dieser Staat auf den Einfluß Campanellas zurückzuführen sein dürfte, sondern sich vielmehr ganz natürlich aus den gegebenen Bedingungen entwickelt hat.

Die erste Utopie, die ganz moderne Töne anschlägt und als sozialdemokratisch bezeichnet werden könnte, ist wiederum in England und zwar im Anschluß an die erste Revolution entstanden. Es war „das Gesetz der Freiheit" von Gerard Winstanley. Sie ist ganz vom Freiheitsgedanken beherrscht, ohne jedoch die Widersprüche zu bemerken, in die der Utopist sich notwendig verwickeln muß, wenn er eine sozialistische Organisation der Gesellschaft mit der absoluten Freiheit des wirtschaftlichen Handels vereinigen will.

Die älteren französischen Utopien sind bloße phantastische Reiseromane ohne ernsthafte politische Absichten. Bemerkenswert ist immerhin, daß Foigny einen vollkommen anarchistischen Staat beschreibt. Vairasses Geschichte der Sevaramben ist der Typus der Utopien des 17. Jahrhunderts. Je mehr wir uns der Revolution nähern, desto mehr politische Bedeutung beanspruchen die Utopien. Morellys Gesetzbuch der Natur hat in einer Episode der französischen Revolution,

nämlich der Verschwörung der Gleichen, tatsächlich eine politische Rolle gespielt.

Ganz neue Wege sucht der phantastische Fourier mit seinem genossenschaftlichen Anarchismus, der nach dem Gesetz der sozialen Attraktion kleine Gruppen von Wirtschaftsgenossenschaften bilden will, die er in sog. Phalansteren unterbringt. Er ist der erste ernster zu nehmende Vertreter des rein anarchistischen Typus der Utopisten.

Sein Zeitgenosse, der Graf von Saint-Simon hat erkannt, daß eine neue soziale Gesellschaftsordnung eine Umwandlung der menschlichen Gesinnung voraussetzt, und sucht daher die Menschheit zu einer neuen Weltanschauung, die er für eine religiöse hält und „neues Christentum" benennt, zu bekehren, um auf dieser so umgewandelten Grundlage seine neue Gesellschaft zu errichten. — Da weder ihm noch seinen Nachfolgern, Bazard und Enfantin, die Umwandlung der Sinnesart der Menschen im positiven Sinne gelingt — zur Aufgabe der überlieferten Begriffe der Sittlichkeit sind die Menschen immer leichter zu bewegen gewesen — so verläuft die Saint-Simonistische Bewegung, ohne die Gesellschaft irgendwie verändert zu haben. — Nicht besser gelingt dem im Kleinen erfolgreichen Robert Owen der Versuch, ein kommunistisches Gemeinwesen in Amerika zu begründen, noch auch dem radikal-demokratischen Etienne Cabet ein ähnliches Unternehmen, obgleich er den Sozialismus durch Aufgabe seiner demokratischen Grundsätze zu retten sucht.

Den Hauptinhalt des fünften Vortrags bilden die eigentlich modernen Utopisten, als deren Repräsentanten Karl Marx, Proudhon, der Bodenreformer Henry George, Hertzka und Bellamy ihrer Bedeutung gemäß länger oder kürzer behandelt werden. Demokratie und Sozialismus einerseits, wirtschaftlicher Liberalismus und Kommunismus anderseits liegen in den Gesellschaftssystemen dieser Sozialreformer und Sozialrevolutionäre im harten Kampfe, ohne daß einem von ihnen die Vereinigung des Unvereinbaren gelungen wäre.

Eine besondere Gruppe bilden die modernen Anarchisten. Da keine Vollständigkeit der literarhistorischen Betrachtung,

sondern nur Veranschaulichung durch interessante Beispiele erstrebt wird, werden allein die beiden deutschen Anarchisten Max Stirner (Kaspar Schmidt), der Philosoph des absoluten Egoismus, und sein Verehrer, Schüler und Biograph Mackay als Vertreter des zweiten Extrems der Utopisten betrachtet. Der Kreislauf der Geschichte der Utopien ist mit ihnen geschlossen: Vom Archismus des Plato ging es durch zahlreiche Schwankungen bis zum Anarchismus eines Mackay, womit diesem natürlich keine ähnliche geistige Bedeutung wie jenem zuerteilt sein soll.

Das Resultat der gesamten Betrachtungen konnte nur sein, daß weder das eine noch das andere Ideal Geltung und Recht behalten kann. Weder die absolute gesetzlose Freiheit der Anarchisten noch die durch eine, einerlei wie beschaffene Rechtsordnung garantierte absolute Gerechtigkeit in wirtschaftlichen Dingen ist durchführbar, und zwar, weil die Freiheit der Gerechtigkeit und die Gerechtigkeit der Freiheit, wie sie die Anarchisten meinen, widerspricht. Die tatsächlich bestehende Wirtschaftsordnung ist daher ein Kompromiß der beiden Parteien, Ideale und Weltanschauungen. Auch jede zukünftige Organisation der Gesellschaft kann nichts anderes sein als eine Mischung aus zweierlei Elementen, aus Ingredienzien des Archismus und des Anarchismus.

Der Grundirrtum alles Utopismus besteht aber darin, daß er überhaupt den Menschen ganz ausschaltet und seine Beschaffenheit für etwas Untergeordnetes, wenn nicht Gleichgültiges hält. Nach der Meinung aller eigentlichen Utopisten ist der Mensch ein Produkt der äußeren Verhältnisse, und wenn daher nur diese ideal gestaltet werden, würde auch der Mensch ein anderer, indem er sich den veränderten Verhältnissen anpaßt. — In Wahrheit liegt die Sache umgekehrt: Keine Gesellschaftsordnung kann die Gerechtigkeit verwirklichen, wenn nicht die Menschen, welche die Gesellschaft zusammensetzen, gerecht sind. Der Einzelne aber kann unter jeder Wirtschaftsordnung gerecht sein, sowie er auch sittlich frei sein kann in jeder wirtschaftlichen Umgebung. — Im Utopismus, zumal im modernen, liegt eine Überschätzung des Wirtschaftslebens und der wirtschaftlichen

Güter, und eine Unterschätzung der Persönlichkeit. Der Mensch wird nur als Bürger der einen, äußeren Welt betrachtet. Vom Standpunkt der inneren Welt gesehen, ändert sich das Werturteil vollkommen. Was als einziger Zweck erschien, erscheint dann als Mittel, das Herrschende als das Dienende.

Die sozialen Strömungen in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts.

Von Professor Dr. Max Förster in Würzburg.

Das 19. Jahrhundert ist in England mehr als anderswo das Jahrhundert sozialer Kämpfe und Probleme, die, wie alles, was eine Nation am tiefsten bewegt, auch in ihrer Dichtung einen Niederschlag finden mußten. In England mußte dies um so mehr der Fall sein, als eine gewisse lehrhafte Tendenz seit der Puritaner-Herrschaft nie mehr aus der englischen Kunst, der Literatur sowohl wie der Malerei, geschwunden ist.

Vorstufen und Vorbereitungen zur sozialen Dichtung fehlen auch hier nicht in dem an neuen Anregungen so reichen 18. Jahrhundert. Die Wurzeln reichen zurück bis auf Rousseaus Proklamation der Menschenrechte und die allgemeine Gefühlsreaktion gegen die einseitige Verstandeskultur des Pseudoklassizismus. Aber weder die kühl-objektiven, realistisch-pessimistischen Schilderungen des Dorfelends durch George Crabbe (1783) noch der von radikalem Kommunismus durchglühte Revolutionsroman eines Godwin (1794) können im eigentlichen Sinne als soziale Dichtung gelten. Diese setzt erst ein mit dem Jahre 1830. Und zwar ist es beachtenswert, daß sowohl auf dem Gebiete der Lyrik wie des Romanes die ersten sozialen Töne von eben jenem Boden einer mechanischen Weltanschauung und utilitaristischen Nationalökonomie aus erklangen, welche durch ein gleichgültiges Gehenlassen das soziale Elend sich so erschreckend hatte anstauen lassen. Im weiteren Verlaufe machte aber die soziale Dichtung all die Wandlungen mit durch, welche sich in der inneren Stellungnahme der Gebildeten zu den sozialen Problemen vollzog.

Der Übergang Englands vom Ackerbaustaat zum Industriestaat, der sich schnell im Laufe des 18. Jahrhunderts

vollzog, sowie die gewaltige Umwälzung auf industriellem Gebiet, welche um die Wende des Jahrhunderts der Einführung von mechanischen Kraftquellen und der Ausnutzung von Wasser und Dampf gefolgt war, hatten eine völlige und rapide Verschiebung der Lebens- und Arbeitsbedingungen hervorgerufen. Die Folgen der Zurückdrängung der Haus- und Handarbeit, der Schaffung einer neuen Arbeiterklasse mit beschränkterem Können, ungesunderer Lebensweise und größerer wirtschaftlicher Schwäche, sowie des Aufkommens eines neuen Herrenstandes mit stark ausgeprägtem Egoismus, aber geringem Verantwortlichkeitsgefühl für die von ihnen Abhängigen, hatten sich in schweren Krisen für die arbeitenden Klassen fühlbar gemacht. Als nun der Friedensschluß von 1815 eine allgemeine merkantile Depression herbeiführte und die entlassenen Matrosen und Soldaten den Markt mit billigen Arbeitskräften überschwemmten, und vollends die große Finanzkatastrophe von 1825 das Übel auf die Spitze trieb, griff eine tiefe Gährung unter der Arbeiterschaft Platz, die trotz drakonischer Gegenmaßregeln der Regierung in fortwährenden Arbeiteraufständen hervorbrach und stellenweise selbst zu Brandstiftungen und Demolierungen der verhaßten Maschinen führte. Die Gewährung der Koalitionsfreiheit im Jahre 1824 und der Zusammenschluß der gelernten Arbeiter zu Trade Unions — eine Einrichtung, die sich äußerst wertvoll für eine ruhige soziale Entwickelung in England bewiesen hat und wohl der Hauptgrund ist, daß die Sozialdemokratie dort so wenig Boden hat fassen können— lenkten zwar äußerlich die Bewegung in ruhigere Bahnen, konnten aber nicht verhindern, daß das Massenelend des Proletariats immer größere Dimensionen annahm.

Regierung, Arbeitgeber, Politiker und Publikum standen diesem Verlauf der Dinge lange mit kühlem Indifferentismus gegenüber. Waren sie doch alle durchdrungen von einer Weltauffassung und einem ökonomischen Glaubensbekenntnis, demzufolge sich das soziale Leben nach unabänderlichen, ewig gültigen Gesetzen von selbst zu regeln habe. Diese Anschauung war erwachsen auf dem Boden der englischen Assoziationspsychologie des 18. Jahrhunderts, welche,

nachdem Newton den Mechanismus der Weltenmaschine entdeckt, auch in unserem Seelenleben das Wirken mechanischer Gesetze zu erkennen bestrebt war; und sie ward unterstützt von der utilitaristischen Ethik eines Bentham (1789), welche den Nutzen zum obersten Moralprinzip erhob und, indem sie alles Handeln aus egoistischen Motiven herleitete, die sozialen Gefühle auf die egoistischen reduzierte. Eine vollständige Rechtfertigung vollends fand jener soziale Indifferentismus in dem bis 1850 herrschenden utilitaristischen, egoistischen System der Nationalökonomie, der sogenannten „klassischen" Nationalökonomie. Diese war durch Adam Smith (1776) begründet, welcher lehrte, daß sich auch das wirtschaftliche Leben nach bestimmten, ein für allemal gültigen Gesetzen regele und daß der größtmögliche Wohlstand einer Nation zunächst durch egoistisches Verfolgen der Sonderinteressen jedes Einzelnen erreicht werde. Eine noch individualistischere Ausprägung hatte sie dann durch die kaltherzige Bevölkerungstheorie des Pfarrers Malthus (1798) sowie durch die eherne Lohn- und Werttheorie des Londoner Bankiers Ricardo (1817) erhalten.

Als in den dreißiger und vierziger Jahren das Arbeiterelend einen grauenvollen Höhepunkt erreicht hatte, erfolgte erfreulicherweise schnell ein völliger Umschwung in der äußeren und inneren Stellungnahme der sozialen Not gegenüber. Immer zahlreicher und lauter erhoben sich Stimmen, welche ein gesetzgeberisches Einschreiten des Staates verlangten und als nächstes greifbares Resultat wenigstens den Erfolg hatten, daß die Regierung eine Reihe von Enqueten, z. B. über das Los der Handweber, über Kinderarbeit u. dergl., veranstalten ließ, deren Reports in einer stattlichen Reihe von Bänden (1832—45) noch heute beredtes Zeugnis von dem damaligen Arbeiterelend ablegen. Kaum hätte aber diese interventionistische Stimmung so schnell Wurzel fassen können, wenn nicht der Boden dafür durch verschiedene idealistisch-sentimentale Unterströmungen des 18. Jahrhunderts, wie die Vorromantik, den Methodismus, die Philanthropie, vorbereitet gewesen wäre.

Die Zeit, in der sich der Umschwung vom Indifferentismus zum sozialen Mitgefühl vollzieht, ist naturgemäß

die eigentliche Blütezeit der sozialen Literatur. Zugleich ist jene Periode (1830—1850) aber mit ihren Arbeiteraufständen, Reformen und neuen Ideen das heroische Zeitalter der sozialen Bewegung und damit auch die Zeit der ausgeprägten Tendenzdichtung, die sich äußerlich durch einen leidenschaftlich erregten, kämpferischen Ton charakterisiert, inhaltlich die tiefsten sozialen Probleme angreift und eine allgemeine Reform der menschlichen Beziehungen von Grund auf erstrebt. Die Zeit von 1850—1880 wird wieder ruhiger und vertrauensvoller, da die zunehmende nationale Wohlfahrt eine allgemeine optimistische Stimmung erzeugt hatte. Eigentliche Tendenzdichtung verschwindet nun vollständig. Nur nebenbei werden noch einzelne soziale Fragen erörtert, und das ruhiger im Ton, zahmer in den Forderungen, verständiger, fast wissenschaftlich in der Theorie. Erst mit der neuesten Phase der Sozialentwickelung seit 1880, die wir hier unbeachtet lassen mußten, bricht in Leben wie Literatur wiederum ein leidenschaftlicherer, pessimistischerer Ton hervor. Es wird auch wieder eine neue Grundlegung der sozialen Beziehungen gepredigt, aber nicht mehr von rein sozialen, sondern von politischen d. h. sozialdemokratischen Gesichtspunkten aus.

1. Soziale Lyrik.

Dem Los der Armen hatten mehrfach schon Dichter des 18. Jahrhunderts Beachtung geschenkt. Die Dichtung mit bewußter sozialer Tendenz setzt aber erst mit den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts, mit Ebenezer Elliott (1781—1849) ein. Aufgewachsen inmitten des englischen Industriebezirkes, wo sein Vater Mitinhaber einer Eisengießerei war, wurde er frühzeitig und gründlich mit der Lage des Fabrikarbeiters vertraut. Zunächst aber hatte ihn romantische Naturschwärmerei und romantischer Gespensterspuk mehr angezogen. Erst der Verlust seines Vermögens durch den Bankrott der väterlichen Eisengießerei lenkten seinen Blick auf politische und soziale Dinge. Und da er die Ursache für sein Mißgeschick eigentümlicherweise in den 1815 eingeführten hohen Getreide-Schutzzöllen gefunden zu

haben glaubte, trat er entschlossen auf die Seite der Bewegung, welche unter Cobdens Führerschaft die Aufhebung der Korngesetze durchzusetzen hoffte. In den Dienst dieser Sache stellte er von nun an auch seine dichterischen Fähigkeiten und schrieb zwischen 1830—36 eine Reihe von Corn Law Rhymes, in denen er den Getreidezoll als die Wurzel alles Übels, namentlich aller sozialen Leiden, hinstellte. Wenn diese „Kornlieder" in ihrer Individualisierung des Arbeiterschicksales, ihrem krassen Realismus der Schilderung und sentimental-pathetischen Tone aller Sozialdichtung eigentümliche Eigenschaften aufwiesen, so blieben sie in ihrer maßlosen Übertreibung und blinden Leidenschaftlichkeit glücklicherweise doch vereinzelt. Welch schauriges Gemälde bietet uns jene „Proletarierfamilie" in seinem bekanntesten Gedichte: Der Vater ob der Pfändung grollend im Wirtshaus — das jüngste Kind seit Monden verhungert und unbegraben droben in der Kiste — die Älteste draußen auf der Gasse — und die Mutter daheim verzweifelnd Hand an ihr letztes Kind legend! Und während sie die grause Tat mit dem Leben büßt, schaut stier-betrunken der eigene Mann der Hinrichtung zu. Bald schreitet auch er in Ketten daher, der die den Wochenzins erheischende Mietsfrau erschlug. Wessen Schuld all dies? — Hurra, Brottax' und England!

So heftig die Sprache ist, die Elliott hier führt, im Grunde genommen lag ihm eigentlich weniger an der Besserung des Arbeiterelends als an der Aufhebung der verhaßten Kornzölle. Gehörte er doch politisch dem freihändlerischen linken Flügel der Liberalen an, welche an den egoistischen Glaubenssätzen der klassischen Nationalökonomie unentwegt festhielten. Seine „Kornlieder" lassen sich daher als utilitaristische Soziallyrik bezeichnen.

Einen großen Schritt vorwärts tat die soziale Dichtung mit Thomas Hood (1799—1845), dem ersten, der aus reiner Menschenliebe sich der Not des Proletariates annahm und dieselbe als eine Folge der herrschenden sozialen Zustände erkannte. Daher ist alles bei Hood vertieft: die Tendenz, der Ton, das Gefühl. Als Sohn eines kleinen Buchhändlers in der City von London geboren, hatte er früh das

Elend der Großstadtarmen kennen gelernt. Eigenes herbes Leid — Krankheit und pekuniäre Sorgen — hatten ihn für fremdes nur um so empfänglicher gemacht. Und so ist er, obschon seine Zeitgenossen ihn vor allem als Dichter des Grotesk-Komischen verehrten, für die Nachwelt der Dichter des sozialen Pathos geworden. Das Hauptthema seiner Soziallyrik war das Los der städtischen Kleinarbeiter, wie z. B. in seinem berühmtesten Gedichte, The Song of the Shirt (1848), das der armen Londoner Näherinnen behandelt ist. Diese befanden sich damals allerdings in einer besonders trüben Lage. Zu mehreren in kleinen Dachzimmern zusammengepfercht, um die Feuerung zu ersparen, arbeiteten sie von 4 Uhr morgens bis Mitternacht. Und da der Lohn für ein gewöhnliches Hemde nur 1½ d., für ein feines, achtzehnstündige Arbeit erforderndes höchstens 6 d. betrug, gelangten sie mit ihrem Wochenverdienst trotz angestrengtester Arbeit selten über 2½—3 s. hinaus, wovon sie dann Nahrung, Kleidung und Wohnung zu bestreiten hatten. Es war daher nicht übertrieben, wenn uns Hood eine solche Näherin vorführte, wie sie mit geröteten Augen und müden Fingern hastig Nadel und Zwirn hantiert, wie sie beim ersten Hahnschrei schon ihre Arbeit beginnt und bei Sterngefunkel in dem morschen Stübchen noch über ihr hockt. "Work! Work! Work!" summt es ihr durch den Kopf, bis der ihr schwindelt und die Augen sich trüben; „Saum — Zwickel — Band" und „Band — Zwickel — Saum", bis sie beim Knopf-Annähen einnickt und noch im Traume weiternäht. Wehe, ihr Männer mit Müttern, Frauen und Töchtern, nicht Linnen verschleißt ihr, sondern wahres warmes Menschenleben! Denn an Euren Hemden wird mit doppeltem Faden genäht: Euch ein Hemd und ihr ein Leichentuch! Oh, daß Brot so teuer ist, und so wohlfeil Fleisch und Blut! „Arbeit — Arbeit — Arbeit" dröhnt es ihr gebieterisch zu aller Zeit, selbst wenn die ersten Schwalben am Dachesrande ihre Frühlingsliedchen zwitschern, daß ihr das Herz vor Sehnsucht zuckt. Ach, dann nur ein kleines Stündchen bei den Schlüsselblumen auf der Flur, um nur einmal sich recht auszuweinen, was die Näharbeit ihr stetig ja verwehrt.

Solch ergreifenden Tönen blieb der Erfolg nicht versagt, als sie Hood mit der Weihnachtsnummer des Punch 1848 in die Welt hinaussandte. Das Gedicht wurde in allen Zeitungen nachgedruckt, auf Kattuntaschentüchern vervielfältigt, und die Lage der Näherinnen in allen Kreisen auf das lebhafteste diskutiert. Selten wohl hat ein Gedicht so unmittelbare soziale Wirkung ausgeübt, wie dieses „Lied vom Hemde".

Ebenso eindrucksvoll wird uns von Hood die Reue über soziale Unterlassungssünden in The Lady's Dream geschildert, und noch formvollendeter und inniger in The Bridge of Sighs Mitleid mit einer jungen Selbstmörderin gepredigt.

In allen sozialen Dichtungen Hoods bemerken wir ein geschicktes Vermeiden jeder verletzenden Übertreibung. Und solch maßvoller Zurückhaltung verdankt Hood einen großen Teil seiner Wirkung auf das gebildete Publikum, das in ihm nicht einen enragierten Parteimann, sondern die Stimme reiner Menschlichkeit vernahm.

Wenn das soziale Elend schon so stark die männlichen Jünger vom Parnaß ergriff, so stand zu erwarten, daß es in erhöhtem Maße das reichere, tiefere und zartere Gemütsleben der Frau berühren würde. Tatsächlich hat denn auch in England, wie in Italien Ada Negri, eine Frau den tiefsten und zugleich poetischsten Ausdruck für das soziale Mitgefühl gefunden: Englands größte Dichterin Elizabeth Barrett Browning (1806—1861). In dem Lebensgange dieser feinfühligen Frau schien anfangs wenig auf eine Beschäftigung mit sozialen Problemen hinzuweisen, da sie als Tochter eines reichen Plantagenbesitzers in glänzenden Verhältnissen und durch den eifersüchtig sie liebenden Vater von der Außenwelt völlig abgeschlossen aufwuchs. Aber eigenes körperliches Leiden, zu dem ein Unfall in ihrem 15. Lebensjahre den Grund gelegt hatte, mochte den Boden schon bereitet haben, als ihr im Krankenzimmer ihre treusten und liebsten Freunde, die Bücher, Kunde von der Not der arbeitenden Klassen brachten. In Blackwoods Magazine las sie einen Auszug aus dem Regierungsberichte von 1842, welcher schauererregende Details über die Frauen- und Kinderarbeit in

Bergwerken und Fabriken zutage gefördert hatte. Sie hörte, daß Kinder in erschreckend hoher Zahl — 1834 arbeiten 56 000 Kinder unter 13 Jahren in Fabriken — dort beschäftigt wurden und zum Teil von den Kommunen zur Entlastung der Waisenhäuser dahin geliefert waren. Grausam behandelt, von Aufsehern geschlagen, wenn pausierend, waren diese Kinder mit so harter Arbeit beladen, daß sie vielfach bei Arbeitsschluß vor Müdigkeit sich in einen Winkel der Fabrik verkrochen, um die Anstrengung des Heimgehens zu ersparen. In den Bergwerken fand man kleine Kinder von 4—7 Jahren, die volle 12 Stunden lang, ganz allein in dunklen Gängen stehend, die Wettertüren für vorbeilaufende Wagen zu öffnen hatten. Innerlich bebend muß die Dichterin von diesen Zuständen gelesen haben, da sie sie zu einem flammenden Protest hinrissen, dem größten und eindrucksvollsten sozialen Gedichte, das mir in der englischen Literatur bekannt ist. Der Grundakkord dieser „Tränen der Kinder" (The Cry of the Children 1843) wird gleich mächtig angeschlagen mit dem als Motto vorausgeschickten Worte der Eurypideischen Medea: „Wehe, wehe, was schaut Ihr mich an mit den Augen, Ihr Kinder!" Dann erschallt die anklagende Frage an die Menschheit: Hört Ihr, wie die Kinder weinen? Sie weinen, bevor sie die mit den Jahren kommende Sorge kennen gelernt. Bleich und traurig schauen sie in die kalte Welt hinein. Müde sehnen sie sich nach dem Grabe. Denn dort ist Ruhe: Dort ist kein Raum für Arbeit, dort rüttelt sie keiner mehr des morgens unsanft zur Arbeit empor. Lieschen, die im vergangenen Jahre gestorben, haben sie nie im Grabe weinen gehört. Überall in den Fabriken drehen sich um sie herum die Räder, den ganzen Tag, bis Kopf und Herz sich auch zu drehen scheinen, und die Wände und der Himmel. „Oh, Räder, haltet doch nur für heute einmal still!", ist ihr tägliches Stoßgebet — diese Räder, die Menschenleben und Kinderseelen langsam zerreiben! Auf Gott sollen sie schauen! Aber, wer ist dieser Gott, daß er sie hören könnte in all dem Getöse der Maschinen, da doch nicht einmal die Menschen, die dicht vorübergehen, ihr Gestöhn vernehmen? Im Gesang der Engelschar wird ihr Weinen nicht zu Gott hin dringen können. Beten

sollen sie! Doch ihre Gebete haben sie längst verlernt; nur ein mechanisches „unser Vater" entgleitet noch manchmal ihren Lippen. Aber wenn Gott sie hörte, müßte er sie längst schon zu sich genommen haben. Zum Schluß nochmals ein Warnruf: Wie lange wird die Menschheit fortfahren, grausam die Welt auf Kinderherzen zu drehen?! Denn vergesset nicht: Des Kindes Seufzer ist ein stärkerer Fluch als des Mannes Wutschrei!

Einer vor anderen zartbesaiteten Frau gebührt also das Verdienst, das Höchste in der sozialen Dichtung geleistet zu haben. Und wie feinsinnig hat sie unser Herz gerade da zu treffen gewußt, wo wir alle am leichtesten rein menschlicher Regung zugänglich und am ehesten soziale Unterschiede beiseite zu schieben bereit sind — im Kinde! Freilich sollte ein Menschenalter vergehen, bis in der staatlichen Gesetzgebung das erreicht wurde, was jene „Tränen der Kinder" so gebieterisch erheischten. Erst die Factory Act vom Jahre 1878 brachte den gewünschten Kinderschutz.

Seit Hood und die Browning vom interventionistischen Standpunkte aus so kräftig in die soziale Leier gegriffen hatten, ist ein mehr oder weniger starker sozialer Einschlag nicht mehr aus der englischen Lyrik verschwunden. Selbst ein so konservativ gesinnter, von klassizistischer Formenglätte erfüllter Dichter wie Lord Tennyson hat dem sozialen Elemente in seiner Lyrik Raum gewährt, wenngleich auch in der ruhigeren Tonart der sechziger und siebziger Jahre und zumeist nur als Begleitakkord. So hat er z. B. seiner romantischen Liebesgeschichte Maud (1855) eine soziale Unterströmung verliehen und in dem grausig ergreifenden Stimmungsbilde der irrsinnig sterbenden Mutter in Rizpah (1864) sozialen Verhältnissen die Schuld an der Verbrecherlaufbahn des Sohnes zugeschrieben. Und öfter hat er das Thema behandelt, daß soziale Unterschiede zwei Liebende trennen, die darob zugrunde gehen.

2. Carlyles soziale Theorien.

Den verschiedenen und zum Teil kräftigen Strömungen, welche sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts gegen die herr-

schende Weltanschauung des Utilitarismus geltend machten, fehlte es lange an einer Vereinigung und zentripetalen Zusammenschließung. Der Mann, der diesen Dienst dem englischen Kulturleben leisten sollte, war der Schotte Thomas Carlyle (1795—1881), der all jene Tendenzen seiner Zeit, wenn nicht zu einem logisch geschlossenen Systeme, so doch zu einer praktisch brauchbaren, neuen, idealistischen, vor allem unegoistischen Lebensanschauung zusammengefaßt hat.

Der in ärmlichsten Verhältnissen und calvinistischer Herbheit aufgewachsene Bauernsohn, dem die Universität Edinburgh, abgesehen von einer der mechanistischen Lebensauffassung eher förderlichen mathematischen Durchbildung, wenig ihm zusagende geistige Nahrung geboten, hatte sich in harten inneren Kämpfen zu dieser Weltanschauung durchringen müssen, die dem ganzen Milieu, in dem er aufwuchs, so unendlich fern lag. Die Dichter und Denker des deutschen Idealismus, namentlich unser Goethe, waren ihm in diesem Kampfe als Helfer erstanden und hatten ihn von dem Aufbäumen seines Innern gegen eine mechanische Weltanschauung — dem Everlasting No, wie er es nannte — weitergeführt zu einer hoffnungsfreudigen Lebensbejahung, dem Everlasting Yea. Seinen neugewonnenen Idealismus suchte er daher zunächst in Form von kritischen Essays zur deutschen Literaturgeschichte dem englischen Publikum vorzutragen. Aber bei der Rolle, die das soziale Problem damals in England spielte, konnte es nicht ausbleiben, daß er seine Weltanschauung auch auf das wirtschaftliche Leben anwandte und so zu nationalökonomischen Überzeugungen gelangte, die freilich arg der herrschenden Lehre widersprachen, ja zu ihr im direkten Gegensatze standen. Mit leidenschaftlichem Feuer und tiefmoralischem Ernste hat er seine neuen sozialen Theorien zu verbreiten gesucht, und ist damit, obgleich sein Hang zu paradoxen Formulierungen und starken Übertreibungen das Eindringen seiner Lehre anfangs behinderte, zum Wortführer einer mächtigen Reaktion gegen den Utilitarismus geworden.

Schon 1832 in einem literarischen Essay über Elliotts Corn Law Rhymes hatte er sein warmes Mitgefühl mit dem Elend der Massen zu erkennen gegeben. Kräftigere

soziale Töne schlug er ein Jahr später in dem autobiographischen, philosophischen Romane Sartor Resartus (1833) an, dem er eine scharfe Satire auf die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse einfügte. Seine erste eigentlich soziale Schrift war aber die rasch hingeworfene Broschüre über den Chartismus (1839), in welcher er als der erste jene Arbeiterbewegung der dreißiger Jahre, die von der Erlangung politischer Rechte alles Heil erhoffte, in ihrer wahren Bedeutung und ihren tiefer liegenden inneren Ursachen zu begreifen suchte. Sein sozialpolitisches Hauptwerk schuf er endlich 1843 mit dem Buche Past and Present, in welchem er die wirtschaftlichen Zustände des Mittelalters mit den modernen kontrastierte. Ein Zufall hatte ihm die eben erschienene Ausgabe der alten Klosterchronik des Jocelinus da Bracelonda in die Hände gespielt; und die hier gegebene detaillierte Schilderung des englischen Klosterlebens zu Ende des 12. Jahrhunderts hatte ihm den Gedanken eingegeben, das Bild einer mittelalterlichen Mönchsgemeinschaft den ökonomischen Verhältnissen des modernen Industriestaates gegenüberzustellen. So entwirft uns Carlyle zunächst in einem ersten Teile ein farbenreiches lebendiges Tableau von dem Leben und Treiben der Mönche zu St. Edmundsbury. Mit musterhafter Anschaulichkeit schildert er uns, wie die Mönche außer Beten und Fasten auch anstrengender, kulturfördernder Arbeit obliegen; wie sie all ihre Arbeit nicht zu persönlichem Gewinn, sondern zu Ehren ihres Schutzpatrones, des hl. Edmund, verrichten; wie über ihnen mit Strenge, aber Gerechtigkeit der schweigsame gelehrte Abt Samson herrscht, und wie das Kloster unter ihm das Abbild glücklicher patriarchalischer Zustände ist. Aber nicht um das Mittelalter als ein heute noch zu erstrebendes Ideal hinzustellen, ist es hier in so rosigem Lichte gemalt. Das lag Carlyle völlig fern. Denn er war keineswegs unempfindlich für die Segnungen der modernen Kultur, für das Großartige, das in dem Massenbetriebe liegt. Hat er doch einmal mit geradezu dithyrambischem Schwunge den Eindruck geschildert, den das Erwachen einer modernen Industriestadt am Montag Morgen auf ihn gemacht. Carlyle wollte vielmehr nur an dem Beispiele einer mittelalter-

lichen Klostergemeinde uns eine ökonomische Lektion erteilen. Hier war eine Gesellschaftsordnung, die nicht auf den menschlichen Egoismus aufgebaut war, die sich nicht nach den Gesetzen der klassischen Nationalökonomie regulierte. Und warum nicht? Weil jene Gesetze nur Geltung haben für eine Gesellschaft von Egoisten, in einer Gemeinschaft von Nicht-Egoisten aber jede Gültigkeit verlieren. Die scheinbare Allgemeingültigkeit derselben liegt also nicht in der Natur der Dinge, sondern nur in dem Willen der Menschen, die sich von ihnen beherrschen lassen wollen. Was unserer modernen Gesellschaft not tut, ist daher nicht eine Änderung ihrer Arbeit, sondern des Geistes, in welchem diese Arbeit geschieht. Der Geist selbstlosen Aufgehens in dem Wohl der Allgemeinheit muß wieder lebendig werden, oder, wie Carlyle mit starker Umbiegung der ursprünglichen Wortbedeutung sagt, der Geist des Glaubens, d.h. also der Wille zu unegoistischer Arbeit, muß wieder bei uns einkehren.

Bei der Betrachtung der Gegenwart im zweiten Teile ergibt sich zunächst als hervorstechendster Zug der Neuzeit ein gewaltiger technischer Fortschritt und als Begleiterscheinung davon eine riesige Zunahme des Reichtums. Aber dieser Reichtum ist nur in wenigen Einzelhänden zu großen Massen angesammelt. Die Menge des Volkes ist ebenso arm wie früher. Ja, ihre Lage ist schlimmer geworden gegen früher. Denn der moderne Herr erkennt nicht mehr die Verpflichtung an, für den Arbeiter zu sorgen; und der moderne Arbeiter ist ein freier Mann geworden, der selbst für Nahrung und Unterkunft zu sorgen hat. Zudem sind die Arbeitsbedingungen durch die unheimliche Konkurrenz der kulturell niedriger stehenden Iren auf ein tiefes Niveau herabgedrückt. Und, was das Schlimmste ist, Tausende von kräftigen Menschen sitzen jetzt untätig in den Armenhäusern, ausgeschlossen von dem heiligsten Rechte, das der Mensch besitzt, dem Rechte auf Arbeit. Alles in allem genommen muß der moderne Zustand als eine „Desorganisation" der Gesellschaft bezeichnet werden.

Zweierlei ist hauptsächlich Schuld an diesen Verhältnissen: einmal das Fehlen eines dauernden Arbeitsvertrages,

der allein jene Stabilität gewährleistet, ohne welche die Erreichung eines gewissen Kulturniveaus nicht denkbar ist, und zweitens das Fehlen jeder persönlichen Beziehungen zwischen Arbeiter und Unternehmer, das Fehlen jeder anderen sozialen Bande außer den rein ökonomischen. Der Arbeitgeber glaubt durch Bezahlung des ausbedungenen Lohnes sich seiner Verpflichtungen entledigt zu haben. Er glaubt, cash payment sei die einzige Beziehung zwischen den Menschen. „Was gehen mich die hungernden Arbeiter an?", so spricht der Fabrikherr. „Habe ich sie nicht richtig auf dem Arbeitsmarkte gedungen und ihnen den ausgemachten Lohn bis auf den letzten Heller bezahlt? Was habe ich sonst noch mit ihnen zu schaffen?" Da haben es doch die Tiere besser, die der Mensch den Winter hindurch und in Zeiten von Krankheit und Arbeitsmangel weiterfüttert. Was würden auch wohl die Pferde tun, wenn man auf sie die nationalökonomischen Lehren anwendete und sie bei Arbeitsmangel aus dem Stall entließe, damit sie ihre Arbeitskraft dorthin trügen, wo sie gebraucht wird? Eine Zeitlang würden sie wohl auf der Straße fortgallopieren; wenn sie aber Hunger verspürten, entschlossen über die Zäune springen und sich Futter nehmen, wo sie es fänden.

Dringend bedarf es einer Änderung dieser Zustände, einer wirklichen Organisation der Arbeit. Aber woher soll diese kommen? Kaum von den herrschenden Klassen, weder von der working noch von der unworking aristocracy. Letztere, die Aristokratie der alten Ordnung, kann nicht mehr regieren. Denn der Adel ist in geistlosem Sport versunken und interessiert sich nur noch für Wilddieb- und Korngesetze. Die Geistlichkeit hat im Streit um Dogmen und Riten die Fühlung mit den Zeitbedürfnissen verloren. Und die Juristen gehen in Formalitäten und Präzedenzfällen unter. Aber auch die neue Aristokratie ist trotz ihrer Arbeitskraft und Arbeitsluft zum Herrschen nicht geeignet. Denn die industriellen Unternehmer, diese Captains of Industry, sind in dem Evangelium des Mammons versunken und kennen nur noch eine Hölle, die Angst, nicht zu reüssieren. Sie sind es, die alle sozialen Bande gesprengt und aus der society, d. h. der Genossenschaft, einen Zustand gegenseitiger Feind-

schaft gemacht haben, dessen Kriegsgesetze man ironisch fair competition „freie Konkurrenz“ nennt. Die allgemeine Entfaltung des Egoismus wird obendrein von der bestehenden Philosophie gebilligt. Daher überall Unglaube, d.h. egoistisches Wollen, und Sittenverderbnis. Englands Krankheit ist ethischen Ursprungs: die Menschen haben ihre „Seele“, d. h. ihre ideale Weltanschauung, verloren.

Solchen Zuständen gegenüber ergibt sich die doppelte Pflicht zu arbeiten. Und nun stimmt Carlyle jenen großartigen Hymnus auf die Arbeit an, der zu dem Schönsten und Gewaltigsten gehört, das er überhaupt geschrieben hat. „Es ist ein unvergänglicher Adel und eine unvergängliche Heiligkeit in der Arbeit.“ „Das neueste Evangelium dieser Welt lautet: Erkenne Deine Aufgabe und vollführe sie.“ Und weiter: „Arbeiten einzig ist Leben. Arbeiten ist ein Stück Gottesdienst.“ So lauten einige der mächtigsten Lapidarsätze aus Carlyles Pflichtenkodex.

Die moderne Industrie hat nun, wie Carlyle anerkennt, ein gut Stück Arbeit geleistet. Aber sie hat den Sieg erst halb errungen. Jetzt gilt es, eine naturgemäße, auf gerechter Grundlage aufgebaute Neuorganisation der Arbeit zu schaffen. Wie soll und kann das geschehen? Nicht durch Verleihung politischer Rechte an die Arbeiter, weil dadurch eine Demokratie, d. h. eine zum Herrschen und Organisieren unfähige Regierungsform, geschaffen würde. Auch der moderne Parlamentarismus ist dazu ungeeignet, weil der Abgeordnete nur schwatzen oder, wie Carlyle es ungalant ausdrückt, „mit der Zunge wackeln“ kann und nur die Phrasen vorbringen darf, die seine Wähler von ihm erwarten. Zum Regieren gehört aber striktes Befehlen und schweigendes Handeln — vor allem das Schweigen, eine Eigenschaft, die Carlyle unendlich hochschätzte. Diese zum Herrschen notwendigen Eigenschaften findet Carlyle allein noch in dem Heere bewahrt. Nach dem Muster des Heeres muß daher die moderne Arbeit organisiert werden. Wer aber soll diese Disziplinierung und Organisierung vornehmen? Carlyle antwortet: „Der Staat“, die einzige Institution, die noch aufrecht steht. Zwar nicht der Staat in der traurigen Form des modernen Parlamentarismus, son-

dern der Staat von einer kräftigen Hand, einem „Helden" im Sinne Carlylescher Geschichtsphilosophie geleitet, der Einsicht und Mut genug zum Handeln besitzt. Bis ein solcher Mann erscheint, kann die bestehende Regierung schon mancherlei tun, um wenigstens die schlimmsten Übel abzustellen. Die Gesetzgebung kann in das Verhältnis von Arbeiter und Unternehmer regulierend eingreifen. Sie kann Inspektoren für Fabriken, Bergwerke und auch für Ackerbezirke anstellen, kann eine scharfe sanitäre Kontrolle einführen und für frische Luft, erträgliche Temperaturverhältnisse, genügende Zimmerhöhe, Badegelegenheit u. dergl. sorgen. Sie kann vor allen Dingen auf allgemeine Schulbildung dringen (die erst im Jahre 1870 in England obligatorisch gemacht worden ist). Weiter sollte die Regierung die Auswanderung, die Carlyle seiner Zeit vorauseilend als notwendigen Abzugskanal für die Überproduktion an Menschen erkannte, in die Hand nehmen und staatlich organisieren. Sie sollte die Insassen der Armenhäuser und Gefängnisse hinaussenden in die Kolonien, um neues Land anzubauen. Die jetzt träg in den Häfen liegende Kriegsflotte sollte den Transport auf Staatskosten übernehmen. Dabei würde sich auch wieder ein Platz finden für den Adel, den geborenen Führern dieser neuen Wikingerzüge und geborenen Herrschern der neuerschlossenen Kulturstätten. Endlich sollte die Regierung Musterfabriken einrichten, in denen die Arbeiter als Beamte fungierten. Die Konkurrenz derselben würde dann die Privatunternehmer zu ähnlichen Einrichtungen zwingen. Also: zur richtigen Organisation der Arbeit ist ein neuer Kampf notwendig, der sich ganz auf ethisch-moralischem Gebiete abspielt, ein Kampf gegen das eigene Selbst, gegen den Egoismus und dessen Formen der Begierde und der Trägheit. Dann wird es endlich auch möglich werden, was das Ziel aller Arbeiterbewegungen ist und sein wird: ein ordentlicher Tagelohn für ein ordentliches Tagewerk (a fair day's wages for a fair day's work).

In den späteren Mannesjahren hat sich Carlyle mehr und mehr der Geschichte zugewandt. Aber es ist nicht zu verkennen, daß seine historischen Arbeiten eigentlich alle eine soziale Unterlage, ein soziales Ziel haben und gewisser-

maßen Illustrationen seiner sozialen Theorien darstellen. So versucht er in seiner Darstellung der französischen Revolution zu zeigen, daß verrottete soziale Zustände zur Anarchie und Revolution führen müssen. Seine Lebensbeschreibungen von Cromwell und Friedrich dem Großen dienen ebenso der These, daß selbstlose Arbeitsamkeit und Frömmigkeit auch unter ungünstigen Bedingungen das Aufblühen einer Nation herbeiführen kann.

In Carlyles sozialem Glaubensbekenntnis mischen sich mancherlei Tendenzen: es war, kurz bezeichnet, eine Art Staatssozialismus mit aristokratisch-religiöser Färbung. Reaktionär war es, indem es den Despotismus wieder einführen wollte; fortschrittlich aber, indem es die industrielle Entwickelung fördern und aus ihr sogar das Heilmittel für die soziale Krankheit entnehmen wollte. Die theoretische Grundlage für Carlyles soziale Theorien war nicht die utilitaristische Lebensanschauung seiner Zeitgenossen, sondern die Ethik des deutschen Idealismus.

Mag nun Carlyle in seinen praktischen Vorschlägen genug des Undurchführbaren und Utopischen vorgebracht haben, es wird sein unauslöschliches Verdienst bleiben, zuerst und mit Donnerstimme auf den Grundsatz hingewiesen zu haben, der wohl jetzt die gesamte wissenschaftliche Nationalökonomie beherrscht, daß die Beziehungen des Arbeitgebers zu dem Arbeiter mit dem Auszahlen des ausbedungenen Lohnes noch nicht erschöpft sind, daß gesunde soziale Verhältnisse nur dann eintreten können, wenn der Arbeitgeber sich nicht auf den kalten Rechtsstandpunkt versteift, sondern von sozialem Mitgefühl für die wirtschaftlich Schwächeren durchdrungen ist.

3. Der soziale Roman.

Wie die soziale Lyrik, so hat auch der soziale Roman seine Vorläufer im 18. Jahrhundert, ja seine Wurzeln lassen sich beträchtlich weiter zurückverfolgen. Denn mehrere Romantypen flossen in dem Sozialromane zusammen. Vor allem zwei: der didaktische und der revolutionäre Roman.

Die erstere Gattung, die ihren ältesten Vertreter bereits in Xenophons Cyropaedie besitzt, reicht auf englischem Boden bis zur Renaissancezeit zu Lylys pädagogischem Romane Euphues (1579) zurück. Die didaktische Tendenz drang mit Defoes Robinson Crusoe (1719) in den Abenteuerroman, erweiterte sich in Johnsons Rasselas (1759) zur Lebensphilosophie und okkupierte mit Richardsons Pamela (1741) in Gestalt sentimentaler Morallehre den bürgerlichen Familienroman. Nebenanregungen werden von Mores kommunistischem Idealstaate Utopia (1516), von den philanthropischen Bestrebungen in Mrs. Behns Negersklaven Oroonoko (1698) und Goldsmiths Landprediger (1766) sowie von Swifts Satire in Gulliver's Travels (1726) zugeflossen sein.

Ästhetisch beträchtlich niedriger stehend und jüngeren Ursprungs ist jene andere Gattung, der revolutionäre Roman, als dessen Hauptvertreter der bizarre Kommunist William Godwin gelten kann. Dieser hatte in seinem Caleb Williams (1794), einem Versuche, die radikalen Theorien der französischen Revolution in Romanform zu propagandieren, schonungslose aprioristische Kritik an der bestehenden Gesellschaftsordnung geübt, kurzerhand die Abschaffung von Ehe, Aristokratie und Eigentum verlangt und offen die Anwendung anarchistischer Mittel zur Besserung der sozialen Verhältnisse gepredigt.

So viele Ansätze und Anregungen all diese Romane des 16.—18. Jahrhunderts beigesteuert haben mögen, der erste eigentliche Sozialroman erschien mit dem Jahre 1830, dem gleichen Jahre, in welchem auch die soziale Lyrik einsetzte. Es war Bulwers Paul Clifford — wie bei dem Lebensgang des Verfassers nicht anders zu erwarten stand — ein noch völlig utilitaristischer Tendenzroman. Aus altem Adel entsprossen und Liebling der aristokratischen Salons zu London und Paris, war Bulwer niemals direkt mit den sozialen Verhältnissen des Proletariats in Berührung gekommen. Er kannte diese nur aus den Diskussionsabenden seines Cambridger Studentenklubs, der sich um den jungen Stuart Mill, den späteren utilitaristischen Philosophen und Nationalökonomen, zusammengefunden hatte. Da in diesem Kreise ein ethischer Utilitarismus herrschte, vertrat Bulwer

diesen Standpunkt auch in Paul Clifford, seinem ersten und letzten Sozialromane. Äußerlich betrachtet ist Paul Clifford freilich eine Verbrechergeschichte. Clifford, ein Kind der Liebe, wächst inmitten von Laster und Elend auf, bleibt aber innerlich edel und gut. Erst als ein falscher Verdacht ihn ins Gefängnis wirft, wird auch er durch das Zusammenleben mit gemeinen Verbrechern verdorben und zum Dieb und Mörder gestempelt. Wegen eines Raubmordes, den er nach seiner Entlassung begeht, wird er zum Tode verurteilt, aber durch einen Zufall gerettet. Wie vorher schlechte Gesellschaft ihn verdorben, so gelingt es nun der Liebe eines hochherzigen Mädchens, die schlummernden edlen Eigenschaften in seinem Inneren wieder wachzurufen und ihn im fremden Lande zu einem geachteten Menschen zu machen.

Trotz der argen ästhetischen Mängel des Romanes, trotz der vielen Unwahrscheinlichkeiten und der Unechtheit der Zeichnung, namentlich des Räubermilieus, war das damalige Publikum auf das äußerste gepackt. Einmal wohl wegen der nicht zu leugnenden dramatischen Spannung der Erzählung; ebensosehr aber vielleicht durch die scharfe Kritik, die an den sozialen Verhältnissen geübt wird. Denn im Grunde genommen ist Paul Clifford ein Tendenzroman, — ein Tendenzroman, der die These verteidigen soll, daß der Brigant eigentlich das Opfer der sozialen Verhältnisse ist, die ihn zum Verbrechen treiben; daß die Gefängnisse erst die Verbrecher schaffen und daß die Strafgesetzgebung den Schuldigen ruiniert, statt ihn zu bessern. Der Ton aber, in dem diese These verteidigt wird, wie der ganze sonstige Inhalt des Buches, ist voll ethischer Kälte und moralischer Trockenheit. Bulwer wollte ja auch nicht die Beziehungen der Menschen von Grund auf reformieren. Er bezweckte nur, vornehmlich zwei Institutionen, die er für verbesserungsfähig erkannt, bloßzustellen und dadurch zu ihrer Reform beizutragen. Es waren dies das System der Gruppenhaft und die erschreckende Häufigkeit der Todesstrafe. Die letztere Strafart bedurfte allerdings damals dringend einer Einschränkung. Waren doch in den sieben Jahren von 1819 bis 1825 allein 579 Menschen nur in England und Wales gehängt worden, und zwar für Vergehen wie Einbruchs-

diebstahl (in 128 Fällen), Urkundenfälschung (62 mal), Pferde- oder Hammeldiebstahl (60 mal) und sogar Gotteslästerung (2 mal). Es war daher eine dringend benötigte Warnung, wenn Bulwer seinen Zeitgenossen im Bilde vorführte, daß der zum Tode verurteilte Raubmörder unter Umständen doch noch ein nützliches Mitglied der menschlichen Gesellschaft werden kann und daß es in vielen Fällen „unvernünftig" — so der Utilitarist! — sein kann, einem Menschen durch die Todesstrafe die Möglichkeit der Besserung abzuschneiden. Bulwer hatte die Freude zu erleben, daß zwischen 1832—37 die Androhung der Todesstrafe auf die Hälfte der früheren Fälle beschränkt wurde. Daß die andere Institution, das englische Gefängniswesen, reformbedürftig sei, davon hatte sich Bulwer selbst überzeugt durch häufige Besuche in den Londoner Strafanstalten sowie dadurch, daß er sich einmal selbst mit zwei Sträflingen zusammen in einer Zelle einschließen ließ. Dabei war ihm namentlich das Verderbliche der damals allgemein üblichen Gruppenhaft klar geworden. Und auch hierin fand sein Ruf nach Besserung bald Gehör: schon 1835 sprach man sich im Oberhaus für Einführung der Einzelhaft aus.

Hatte Bulwer die Besserung einzelner Schäden verlangt, so trat mit Miß Harriet Martineau (1802—76) eine Schriftstellerin auf den Plan, die, zwar auch vom Boden des Utilitarismus aus und mit ebenso kühlem philanthropischen Intellektualismus, das soziale Elend in seiner Gesamtheit bessern wollte. Ein kränkliches und nervöses Kind, durch eine lieblose, kaltherzige Erziehung verschüchtert und durch allerhand äußeres Mißgeschick früh verbittert, ersetzte sie, was ihr an Schönheit und Herzensbildung abging, durch einen frühreifen Verstand und zielbewußte Willensstärke. Der große Erfolg, den sie bei einem Preisausschreiben mit drei religiösen Bekehrungsschriften hatte, legten ihr die Idee nahe, wie dort die Dogmen der anglikanischen Kirche, so auch die Lehren der klassischen Nationalökonomie zu propagandieren. Damals auf der Höhe ihrer Herrschaft stehend, war es der klassischen Nationalökonomie doch nicht geglückt, Boden in der Arbeiterschaft zu gewinnen, — wie die Anhänger des Systems meinten, weil Ricardos Lehre

zu abstrakt, zu schwer verständlich sei. Dem Volk diese Lehre mundgerecht zu machen, bildete sich daher eine eigene Gesellschaft mit dem harmlosen Namen Society for Promoting Useful Knowledge. Denn, argumentierte man, das Volk leidet, weil es die Gesetze des wirtschaftlichen Lebens nicht kennt. Zur Heilung der Not ist also nur nötig, daß das Volk dies einsieht und die unentrinnbaren Gesetze des sozialen Lebens kennen lernt und befolgt. Um diese Einsicht nun dem Volke zu vermitteln, unternahm es Miß Martineau, die Lehren der Nationalökonomie in eine leichtverständliche Form zu bringen und in Romanen zu verbreiten. Die pedantische, unkünstlerische Methode, mit der sie dabei zu Werke ging, ist zu charakteristisch für ihr ganzes Wesen, um übergangen zu werden. Die Konzeption begann mit der Festlegung des zu illustrierenden sozialen Problems und der dabei zu verwertenden nationalökonomischen Argumente. Erst wenn dies feststand, suchte sie eine dazu passende Handlung und die dazu nötigen Akteure, worauf sie den ökonomischen Lehrstoff hübsch säuberlich auf die einzelnen Personen und Kapitel verteilte. Nachdem dies geschehen, „entschloß" sie sich, „bei guter Laune und guter Gesundheit zu bleiben und täglich 12 Seiten in Großquart zu je 33 Zeilen zu schreiben". Auf diese Weise zwang sie sich, eine lange Reihe von sozialen Erzählungen zusammenzuschreiben, in denen sie systematisch nach und nach die wichtigsten sozialen Probleme behandelte: erst allgemeine ökonomische Fragen (Illustrations of Political Economy 1832—34), dann das Armenwesen (Poor Laws and Paupers Illustrated 1833—34), weiter die Steuergesetzgebung (Illustrations of Taxation 1834) und endlich Wald- und Wilddiebgesetze (Forest and Game-Law Tales 1845—46). Daß diese Geschichten wenig mit Kunst gemein hatten, prosaisch in der Erzählung, unwahrscheinlich in der Handlung, leblos und schablonenhaft in den Personen waren, ist nicht weiter zu verwundern. Zu verwundern ist nur, daß sie einen ganz beispiellosen Erfolg beim Durchschnittspublikum hatten, so daß die Monatslieferungen eine Auflageziffer von 10 000 Exemplaren erreichten und die Verfasserin zu einer von Hoch und Niedrig, Arm und Reich bewunderten Berümtheit wurde. Als

typisches Beispiel kann etwa ihre Erzählung The Hill and the Valley gelten, welche die Beziehungen zwischen Arbeit und Kapital klar machen sollte. Ein energischer, kluger Eisenfabrikant, Wallace, sieht sich durch eine Krise erst zu Lohnverkürzungen, dann zu Arbeiterentlassungen genötigt. Aber jedesmal ruft er seine Arbeiterschaft zusammen und erklärt ihnen die Notwendigkeit seiner Maßnahmen: Die Hauptsache für sie wie für ihn sei, daß die Fabrik im Gange bleibe, damit der Platz auf dem Markte behauptet und das Arbeitskapital, von dem ihre wie seine Existenz abhinge, unversehrt erhalten werde. Die entlassenen Arbeiter sollten den Ort in Ruhe verlassen und ihre Arbeitskraft dorthin tragen, wo sie gebraucht werde. Aber anstatt den ökonomischen Gesetzen gemäß dies zu tun und dadurch das Gleichgewicht von Angebot und Nachfrage wiederherzustellen, bleiben die törichten Arbeiter am Orte sitzen. So bricht ein Streik aus, und die Fabrik wird demoliert. Wallace im Vollgefühl seines Rechts und erfüllter Pflicht hält nun seinen Arbeitern eine Abschiedsrede, die die eigentliche Moral enthält: Der Arbeitskontrakt verknüpft zwar das Kapital mit der Arbeit, aber der Rückschlag ökonomischer Krisen muß in erster Linie die Arbeiter treffen. Die Auflehnung gegen dieses unentrinnbare Mißgeschick ist zwecklos und unvernünftig. Nicht die Herren, sondern die Arbeiter leiden durch solche Auflehnung am meisten. Denn seht, diese von euch demolierte Fabrik werde ich nicht wieder aufbauen, sondern ich werde den Ort verlassen und hier alles aufgeben. Und dieser kürzlich noch so blühende und Hunderte von Menschen ernährende Ort wird bald ein trauriges Bild von Verlassenheit und Verfall darbieten — eine Folge davon, daß die Arbeiter sich nicht den ökonomischen Gesetzen unterworfen haben.

Ein zusammenfassendes Urteil über den utilitaristischen Sozialroman eines Bulwer, einer Martineau kann also anerkennen, daß derselbe eine Kritik der Mißstände des alten Regimes gefördert hat, muß daneben aber betonen, daß er die Bestrebungen, eine völlige Erneuerung des sozialen Lebens herbeizuführen, ignoriert, ja geradezu negiert hat.

Jene idealistischen Strömungen sozialen Mitleids, die

wir als „Interventionismus" zusammenfassen können, fanden indes beredten Ausdruck bei einer großen Reihe anderer Schriftsteller, an deren Spitze Dickens, Disraeli, Kingsley und Mrs. Gaskell stehen.

Charles Dickens (1812—1870), den wir wegen seines unerschöpflichen Reichtums an komischen Situationen und grotesken Charakteren, wegen seines Realismus in der Schilderung und Zeichnung von Personen und wegen seines nie versagenden, gefühlswarmen, wenn auch meist derb-karrikierenden Humors auch heute noch zu den ersten Romanschriftstellern Englands rechnen müssen, wirkte auf seine Zeitgenossen in erster Linie als der Dichter des sozialen Pathos. Wenngleich ein ausgesprochener Vertreter des Interventionismus, nimmt er in der Geschichte des Sozialromanes doch insofern eine Übergangsstellung ein, als in seinen Romanen eigentlich zwei entgegengesetzte Tendenzen — beide Produkte seiner Lebenserfahrungen — miteinander im Streite liegen. Die traurigen Eindrücke, die seine Jugend aus den drückenden Verhältnissen des Elternhauses und der schließlichen Schuldhaft seines Vaters empfing, sowie die harte Lebensschule, welche er durchzumachen hatte, um sich als völliger Autodidakt vom Stiefelwichse-Packer zum Advokatenschreiber und weiter zum Parlamentsreporter emporzuschwingen, wiesen ihn naturgemäß auf die Seite des Proletariats und derer, die das soziale Elend abzustellen und die Bourgeoisie aus ihrem Indifferentismus aufzurütteln trachteten. Je mehr aber sein Ruhm als Schriftsteller stieg und ihm glänzende Honorareinnahmen brachte, die bis zu 80 000 M. für den Roman und 1600 M. für jeden Vorlesungsabend sich beliefen, desto mehr begann er als echter Self-made-man auf Geld und Stellung Wert zu legen und sich zu eben jener Klasse der Besitzenden hingezogen zu fühlen, die er hätte bekämpfen sollen. Wenn diese neuen Einflüsse nun auch nie stark genug wurden, um ihn vom Interventionismus abzudrängen, so legten sie doch seiner persönlichen Stellungnahme eine gewisse Reserve auf und erzeugten bei ihm eine gewisse Abneigung vor allzu durchgreifender Änderung des Bestehenden, einen Hang zu bequemen, aber unzureichenden Kompromissen. Letzteres mag freilich auch da-

mit zusammenhängen, daß seine soziale Erfahrung sich auf das Großstadtelend beschränkte und daß ihm die Verhältnisse der ländlichen und der industriellen Arbeiter und damit gerade die im Mittelpunkt der sozialen Frage stehenden Probleme zeitlebens unbekannt geblieben sind.

Auch in einem zweiten Punkte nimmt Dickens eine Mittelstellung ein. Seine Romane sind nicht, wie die der Martineau, eines Disraeli und Kingsley, reine Tendenzromane, sondern sie knüpfen äußerlich zunächst an die aus dem spanischen Schelmenromane hervorgegangene Gattung des Abenteuerromanes an, und zwar insonderheit an die humoristische Art eines Smollett, die uns ohne kunstvollen Aufbau Ereignisse und Situationen meist lose aneinandergereiht vorführt. Die sozialen Lehren, die Dickens vorzubringen hat, sind daher in seinen einzelnen Werken zerstreut, so sehr diese auch alle von einer humanitären Stimmung, von Mitleid mit den Armen und Abscheu gegen den Egoismus und die Gleichgültigkeit der Besitzenden erfüllt sind. Höchstens bei einem seiner Romane kann von einer direkten sozialen These gesprochen werden, nämlich bei der Erzählung Hard Times for these Times (1854), wo er uns den Zusammenbruch der kaltherzigen, rein utilitaristischen Erziehungsprinzipien des Großkaufmannes Gradgrind vorführt.

Wie bei allen interventionistischen Romanschriftstellern, läßt sich auch bei Dickens eine starke Abhängigkeit von Carlyles sozialen Anschauungen konstatieren. Indes geht diese kaum soweit, daß man jene Formulierung rechtfertigen könnte, welche in Dickens nur die Umsetzung Carlylescher Ideen in die Romanform sieht. Zudem erstreckt sich diese Übereinstimmung weniger auf die allgemeinen grundlegenden Anschauungen, als auf die praktische Kritik einzelner sozialer Mißstände.

Dickens allgemeine Gesellschaftstheorie finden wir am besten in den entzückenden kleinen Weihnachtsgeschichten zum Ausdruck gebracht, mit denen er alljährlich von 1843 bis 1848 die Mitwelt erfreute. Am ausführlichsten ist dies wohl geschehen in der zweiten Erzählung, den „Weihnachtsglocken", künstlerisch noch feiner aber in der ersten, A Christmas Carol

in Prose (1843). Im Mittelpunkt aller sozialen Empfindung steht für Dickens das Weihnachtsfest. Wie dies die engere Familie zu innigerer Gemeinschaft zusammenschließt, so soll es auch die Brüder der großen menschlichen Familie wieder näher aneinander führen, so daß es für die Besitzenden ein Symbol sozialer Auferweckung und für die Armen ein Hoffnungsstrahl aus einer besseren Zukunft werde. Wie hier, so wird auch sonst Dickens nie müde, die Solidarität der gesamten Menschheit zu betonen, die sich ihm aus einer inneren Verpflichtung des menschlichen Gewissens, aus dem ethisch-religiösen Empfinden ergibt. Die Reichen haben soziale Pflichten, aber auch die Armen. Diese müssen mit Eifer danach trachten, die Tugenden der Ergebenheit in ihr Geschick und gegenseitiger Hilfsbereitsamkeit zu pflegen und sich vor sozialem Hasse zu bewahren. Andererseits haben aber die Reichen den Armen dies nach Kräften zu erleichtern, durch werktätiges Mitgefühl sie in ihrer Hoffnung und gutem Willen zu bestärken und soviel als möglich die bestehenden Ungerechtigkeiten auszugleichen oder zu lindern. Dickens denkt nicht daran, daß die soziale Ungleichheit je aufgehoben werden könnte; aber er gesteht doch den Armen das Recht zu, Abhilfe ihrer Leiden vom Staat und vom Einzelindividuum zu verlangen. Wer immer an seinem Teile und in seinem Kreise zum sozialen Frieden beisteuert, hat seiner sozialen Pflicht genügt.

In der Kritik einzelner sozialer Mißstände hat Dickens gleichfalls nicht unerhebliches geleistet. Nach seinen eigenen Jugenderfahrungen mußte ihm der öffentliche Unterricht besonders am Herzen liegen, welcher damals (wie vielfach noch heute in England) ganz in den Händen von Privatunternehmern lag, der staatlichen Überwachung ganz und gar entbehrte und rein nach kaufmännischen Gesichtspunkten und von oft gänzlich dazu ungeeigneten, vielfach völlig ungegebildeten Personen, wie invaliden Unteroffizieren, geleitet wurde. Daher unternahm es Dickens in Nicholas Nickleby (1839), die schlimmen Folgen dieser Vernachlässigung des Schulwesens an dem Beispiel einer Yorkshirer Schule zu zeigen, in welcher die Kinder unter der raffinierten Grausamkeit eines habgierigen, ungebildeten Direktors bitter zu

leiden haben und namentlich ein armer verwaister schwachsinniger Knabe, Smike, durch Hunger und Prügel fast zu Tode gepeinigt wird. Die soziale Wirkung dieses Romanes war eine so unmittelbare, daß die Schule, welche Dickens im Sinne gehabt hatte, eingehen mußte und ein Jahr später eine allgemeine staatliche Kontrolle des Schulwesens eingeführt wurde.

Ein Lieblingsthema Dickens', wie aller Sozialreformer, war weiter das Rechtswesen mit allem, was daran hing. Besonders anstößig erschien ihm die Einrichtung der Schuldhaft, welche mit solcher Strenge geübt wurde, daß im Jahre 1827 allein in London 6000 Schuldner im Gefängnis saßen. Das Elend dieser Schuldgefängnisse, wie er es von seinem Vater her kannte, hat er uns daher öfter, namentlich in Pickwick, David Copperfield und Little Dorrit, eindringlich vor Augen geführt. Auch in diesem Punkte hatte Dickens die Freude, 1844 eine durchgreifende Reform zu erleben. Die Langsamkeit und Kostspieligkeit des englischen Prozeßverfahrens hat er drastisch in Bleak House (1853) gegeißelt, an dem Bilde eines schier unendlichen, durch Generationen sich hinziehenden Erbschaftsprozesses, der, als er endlich zugunsten der Beklagten entschieden ist, mit seinen Gerichtskosten das ganze strittige Erbe verschlungen hat. Gegen die Armengesetzgebung wandte sich Dickens in Oliver Twist (1838), den er in einem schlecht verwalteten Armenhause aufwachsen läßt. Aber hier, wie in anderen Fällen, darf nicht übersehen werden, daß sich Dickens von seinem guten Herzen zu kaum zu rechtfertigenden Übertreibungen hinreißen ließ und überdies Mißstände schilderte, die eigentlich schon vier Jahre vor Erscheinen des Romanes durch das neue Armengesetz von 1834 abgestellt waren. In ähnlicher Weise erwies sich auch bei seiner Opposition gegen das System der Einzelhaft nicht nur seine Sachkenntnis mangelhaft, sondern auch das von ihm vorgebrachte Tatsachenmaterial durch grobe Unrichtigkeiten entstellt.

Dickens' Stellung zur sozialen Frage ist also ein vager, rein gefühlsmäßiger christlicher Altruismus, der die ganze Welt mit Liebe umspannen will, aber doch nur an einen Teil des Proletariats denkt, der kühn die sozialen Miß-

stände kritisiert, aber zurückhaltend in seinen positiven Besserungsvorschlägen ist. Gleichwohl darf nicht verkannt werden, welch großen Anteil der Sozialroman eines Dickens daran hat, daß im heutigen England das Gefühlsmoment im öffentlichen wie im privaten Leben wieder eine größere Rolle spielt.

Bei der Schnelligkeit, mit der die interventionistischen Tendenzen zu Beginn des 19. Jahrhunderts an Boden gewannen, muß es auffallend erscheinen, daß sie nicht alsbald von irgendeiner politischen Partei aufgegriffen und zu einem praktisch verwirklichbaren Programme ausgestaltet sind. Aber, wie die Radikalen am Kommunismus, so hielten auch die Liberalen und Konservativen zunächst weiter an den egoistischen Grundsätzen der klassischen Nationalökonomie fest. Erst zu Anfang der vierziger Jahre bildete sich innerhalb der Torypartei — den heutigen Jungliberalen und Nationalsozialen vergleichbar — eine Gruppe, Young England genannt, welche, ohne den allgemeinen Boden ihrer Fraktion zu verlassen, ein praktisch-soziales Programm in den Mittelpunkt ihrer Bestrebungen stellte. Dieser „soziale Toryismus", wie wir ihn nennen können, war aber ursprünglich nicht eigentlich aus sozialen Motiven erwachsen, sondern vielmehr aus politischen. Als nämlich um das Jahr 1840 sich bei einem Teil der Konservativen eine gewisse Mißstimmung gegen ihren Führer, den damaligen Premierminister Peel geltend machte, verstand es ein junger ehrgeiziger Politiker, die unzufriedenen Elemente, alles junge Aristokraten mit streng-feudaler Gesinnung, aber nicht ohne Interesse für philanthropische und interventionistische Bestrebungen, um sich zu scharen. Ihr soziales Glaubensbekenntnis ging dahin, daß das Königtum, wiederhergestellt in seiner alten absolutistischen Macht, sowie die Kirche, ihrer älteren gefühlsreicheren und werktätigeren Form wieder angenähert, hinreichen würden, die soziale Ordnung wiederherzustellen.

Der Führer dieser Gruppe war sonderbarerweise ein Nicht-Aristokrat, der aus einem venetianischen Judengeschlechte entsprossene Benjamin Disraeli (1804—81), ein Jüngling von glühendem Ehrgeiz und kühl berechnendem

Verstande, der alle ihm für eine politische Karriere im Wege stehenden Hindernisse, wie Mangel an Bildung, Vermögen und Rednergabe mit Geduld und Energie überwandt und es schließlich auch zum Premierminister (1868) und zur ersehnten Erhebung in den Adelsstand (1876) gebracht hat. Sein gefühlsarmes Temperament sowie die ausgesprochen liberale, ja fast radikale Gesinnung seiner Jugend lassen es fraglich erscheinen, ob wirklich soziales Mitleid oder nicht vielmehr eine kluge Interessenberechnung ihn zum sozialen Tory werden ließ. Sicher ist, daß im geraden Gegensatz zu Dickens seine soziale Wirksamkeit ganz dem Intellekte entsprang, wie auch seine schriftstellerische Tätigkeit, einschließlich seiner Romane, nur der Unterstützung seiner Politik dienen sollte. Da das Evangelium des neuen Toryismus eine politische, eine soziale und eine religiöse Seite hatte, widmete er jeder von diesen einen Roman. Und so entstand jene Trilogie Coningsby (1844), Sybil (1845) und Tancred (1847), durch die Disraeli zum Schöpfer und zugleich zum Hauptvertreter des politischen Romanes geworden ist. Coningsby führt uns den Kampf der alten Aristokratie und des neuen industriellen Herrenstandes um die politische Macht vor Augen. Erst wenn beide sich geeinigt haben, können sie sich gemeinsam dem Wohl des Volkes weihen. Die soziale Frage beherrscht den zweiten Roman, Sybil, or the Two Nations, der die damaligen sozialen Zustände und Probleme mit solcher Allseitigkeit, Richtigkeit und Genauigkeit beschreibt, daß er wohl als der interessanteste Sozialroman der englischen Literatur bezeichnet werden darf. Da Disraeli als Parlamentarier leichten Zugang zu dem amtlichen Tatsachenmaterial hatte, in die Chartistenbewegung einen Einblick aus dem Briefwechsel O'Connors erhalten und von den Verhältnissen im englischen Industriebezirke sich eine lebendige Anschauung durch eine Studienreise verschafft hatte, war er wie selten ein Romanschriftsteller in der Lage, ein wirklich zuverlässiges Bild von der sozialen Situation zu entwerfen. Und er hat dies auch ohne jede Übertreibung getan, eher mit einer leichten Abschwächung der schlimmsten Schäden, um, wie er selbst bemerkt, nicht die herrschenden Klassen von der Lektüre ab-

zuschrecken. So ziemlich alle Stände werden uns in dem Romane vorgeführt, meistens in Vertretern mehrerer sozialpolitischer Richtungen: so z. B. einerseits der alte tatenlose, egoistische und sozial passive Toryismus in Lord Marney, andererseits der neue soziale Toryismus in dessen Bruder Egremont, dem die Augen für die Not des Volkes durch die Werkführerstochter Sybil geöffnet werden, die dann seine Frau wird und sich als reiche Erbin und hochadeliger Sprößling entpuppt. Am zahlreichsten und mannigfachsten sind naturgemäß die Typen aus dem Arbeiterstande vertreten. Da haben wir z. B. den hochgebildeten trefflichen Werkmeister Gerard, einen Chartistenführer, den die Abweisung der Monstre-Petition von 1839 zur Verzweiflung und in die Arme eines anarchistischen Geheimbundes treibt, bis der Verlauf der Ereignisse ihm immer klarer werden läßt, daß bei der Kompliziertheit der sozialen Verhältnisse und der Uneinigkeit des Volkes nur von dem Edelmut hochgesinnter Aristokraten wie Egremont eine Besserung des Proletarierelends zu erhoffen ist. Neben ihm stehen der nachdenkliche, hochbegabte Arbeiter Morley, ein reiner Kommunist im Owenschen Sinne, der die Selbstbefreiung der Arbeiter predigt, und Devilsdust, das Kind der Gasse, kräftig genug, den Opiumhonig seiner Pflegemutter zu überstehen, den Disraeli zum Mitglied einer Trade Union macht, die er allerdings, wie viele seiner Zeitgenossen, fälschlich als anarchistischen Geheimbund auffaßt. Einen breiten Raum nimmt die Schilderung der sozialen Lage der Arbeiter ein, die uns Disraeli geradezu methodisch von allen Seiten beleuchtet. Da sehen wir die ländlichen Arbeiter des Gutes Marney mit den pestausströmenden Sumpflachen vor ihren halbzerfallenen Hütten und mit ihrer sich schon in aufflammenden Getreideschobern geltend machenden dumpfen Verzweiflung. Dort die industriellen Arbeiter, deren traurige unhygienische Kellerwohnungen in einem krassen Gegensatz stehen zu den mächtig emporragenden Fabrikkolossen. Oder die Bergarbeiter, die besonders unter dem unwürdigen Truck-Systeme, d. h. der Bezahlung mittelst Anweisungen auf einen Konsumladen der Aktionäre, bitter zu leiden haben und deren Frauen und Töchter oft 16 Stunden lang, in den niedrigen

Bergwerkgängen auf Händen und Füßen kriechend und bis zur Hüfte unbekleidet, schwere räderlose Kohlenkübel an einer zwischen den Beinen durchgehenden Kette fortschleifen mußten. Den Gipfel industrieller Barbarei erreichen wir in dem Schmiededorfe Wodgate, worin Disraeli die tatsächlich 1842 von einem Regierungskommissär in der Stafforder Ortschaft Willenhall angetroffenen Zustände kopierte. Hier hatte sich eine Eisenindustrie in Form kleiner Meisterbetriebe gebildet, aber ohne Gesetze, ohne Kirche, ohne Zivilisation. So sind auch die Herren von Wodgate die Schmiedemeister, die ihre sog. Lehrlinge wie Sklaven behandeln, sie mit Hammer oder Feile schlagen, verwunden, töten, auch beliebig verkaufen. Nur vier Tage in der Woche wird hier gearbeitet; die übrige Zeit ist alles sinnlos betrunken. Das ganze Dorf lebt in einem halb-barbarischen Zustande, nur von animalischen Instinkten geleitet, ohne Ehe, ohne Namen, ohne Religion; nur Tummas ist fromm, er glaubt an unseren Heiland Pontius Pilatus und an die Apostel Moses und Goliath. Ein Musterbeispiel für den sozialen Tory, um zu zeigen, wie tief die Industriebevölkerung sinken kann, wenn sie nicht von Gesetzen, von einer öffentlichen Gewalt überwacht und geleitet wird.

Es kann nicht geleugnet werden, daß künstlerisch betrachtet der Roman an vielen Mängeln leidet, namentlich an großer Uneinheitlichkeit des Aufbaus und einer gewissen Künstlichkeit in der Zeichnung der Arbeiterhelden. Trotzdem dürfen wir Sybil wegen seiner einzig dastehenden allseitigen Beleuchtung der sozialen Frage, wegen seines lebendigen Stiles, der großartigen Schilderung von Massenszenen und der Echtheit seiner Aristokratentypen für ein Meisterwerk des sozialen Romanes erklären.

Wenn Disraelis soziale Betätigung wesentlich dem Verstande entsprungen war, so war sie bei einer Gruppe von Frauen, meist Pfarrers-Töchtern oder -Gattinnen, wie die Gaskell, Charlotte Bronte, Mrs. Trollope u. a., in erster Linie eine spontane Reaktion des religiösen Gefühles gegen ein Produktionssystem, das den Lehren der Bibel widersprach. Trotz ihrer sozialen Gleichgültigkeit und Hartherzigkeit hatte es an Frömmigkeit bei den Fabrikherren

keineswegs gefehlt. Denn die Form des Christentums, welche seit alters her im englischen Industriebezirke heimisch war, ein aus dem Puritanismus hervorgegangenes Dissentertum, welches die persönliche Freiheit des Individuums stark betonte und mehr den Zorn Gottes als seine Liebe predigte, vertrug sich sehr wohl mit einer harten, individualistischen Lebensauffassung, auch in sozialen Dingen. Es war daher kein unübler Gedanke, die Fabrikherrn dadurch zur Umkehr zu bewegen zu suchen, daß man ihnen aus der Bibel nachwies, daß ihr egoistisches Treiben sich nicht mit Gottes Wort in Einklang bringen ließe.

Unter den Frauen, die von diesem Gesichtspunkte aus Sozialromane schrieben, ragt vor allen Mrs. Gaskell (1810—1865) hervor, die als Gattin eines Geistlichen in Manchester, dem damaligen Zentrum der Weltindustrie, das Arbeiterelend aus nächster Nähe kennen gelernt hatte. Ihre sich reich entfaltende praktische philanthropische Tätigkeit hoffte sie durch Romane unterstützen zu können. Das Ziel derselben war also keineswegs, eine bestimmte sozialpolitische Theorie zu verfechten, sondern lediglich, soziales Mitleid zu erregen. Sie hoffte dies zu erreichen, einmal durch die Schilderung der Not der Arbeiter, daneben aber auch dadurch, daß sie die Gewalttätigkeiten der Arbeiter, welche am meisten das Herz der Fabrikanten erbittert und verhärtet hatten, in ihren psychologischen Motiven zu erklären und verständlich zu machen und daher in etwa zu entschuldigen trachtete. Gerade das zweite ist ihr nun trefflich gelungen durch die feine psychologische Analyse, welche sie uns von der inneren Entwickelung ihres Arbeiterhelden in ihrem Hauptwerke Mary Barton (1848) gegeben hat. Hier sucht sie uns zu zeigen, wie ein fleißiger, offenherziger, verständiger Arbeiter, durch die Industriekrisis von 1839 in Not gebracht, anfangs schweigend duldet, wenn er auch das Grübeln über die Ungerechtigkeit der sozialen Verhältnisse nicht unterdrücken kann; wie dann die Ablehnung jener Monstre-Petition, die der letzte Hoffnungsanker seines Herzens gewesen war, ihm den letzten Mut raubt, und wie schließlich die unbesonnene Karrikierung der Arbeiterdelegierten durch den jungen Carson die glimmende Verzweiflung zur Rachewut anfacht und ihn

zum Mörder des jungen Fabrikantensohnes werden läßt. Die Erbitterung über die soziale Gleichgültigkeit der Reichen hat Barton zum Mörder gemacht. Die Gesellschaft, die nichts getan hat, diese Erbitterung zu verhindern, ist also mitschuldig an dem Verbrechen. Dieses wird uns versinnbildlicht in der Figur des alten Carson, eines rastlos für seine Familie schaffenden, aber geldstolzen und selbstsüchtigen Fabrikanten, der von der Richtigkeit der klassischen Nationalökonomie völlig durchdrungen ist. Die Arbeiter müssen sich den Maßnahmen des Herren unter allen Umständen fügen; denn die alles regulierende Nachfrage hängt nicht von ihm ab, sondern von Gott. Oder soll er, der Brotproduzent, ihnen, den Röckeproduzenten, etwa auch dann noch Brot für Röcke eintauschen, wenn er gar keine Verwendung mehr für letztere hat? Aber das Unglück erweicht sein Herz: als er durch den Tod seines einzigen innigstgeliebten Sohnes seine stolzesten Hoffnungen für immer vernichtet sieht, greift er zur alten Familienbibel und liest dort „Liebet Eure Feinde". Und als er in die ärmliche Kellerwohnung Bartons hinabgestiegen, am Sterbebette des alten Mannes Zeuge von dessen Reue und Zerknirschung geworden, da gewinnt er es über sich, dem Mörder seines Sohnes zu verzeihen, um von nun an ein Musterherr zu werden. Die Lehre also: Der Geist Christi, d. h. der Geist der Liebe, Mildtätigkeit und Gerechtigkeit wird die Formel für den sozialen Frieden finden.

Mrs. Gaskell entging nicht dem Schicksal aller Sozialreformer, von den Industriellen der Parteilichkeit bezichtigt zu werden. Und dies veranlaßte sie, in einem zweiten Romane, North and South (1855), die soziale Frage mehr vom Standpunkt des Unternehmers zu behandeln. Aber, wenn letzterer künstlerisch auch stark abfällt, so finden wir doch in beiden Romanen jenen ungezwungenen Realismus der Schilderung, jene Echtheit und Lebenswahrheit der Arbeitertypen, welche ihren Romanen eine hohe Stellung in der englischen Literaturgeschichte für immer sichern.

Ähnlich wie die Gaskell, wollte auch Charles Kingsley (1819—75) das Christentum zur Grundlage der sozialen Erneuerung nehmen. Aber er unterscheidet sich dennoch

beträchtlich von ihr, insofern als er sich nicht mit der Erregung sozialen Mitleids begnügt, sondern ein bestimmtes soziales Programm hat, das sich stark dem Sozialismus nähert. Kingsley gehört nämlich dem Kreise derer um Frederic Maurice an, welche die sozialistische Lehre zu verchristlichen trachteten und sich daher seit 1850 als „Christlichsoziale" bezeichneten. Ihre praktischen Vorschläge, wie man den Konkurrenzkampf durch gemeinsames Zusammenarbeiten ersetzen könne, sind nie über eine gewisse Vagheit hinausgekommen. Fest stand ihnen aber, daß die klassische Nationalökonomie zu verurteilen sei, daß so etwas wie eine Produktionsgemeinschaft im Sinne Proudhons anzustreben sei, und daß die Kirche — nicht die anglikanische Staatskirche, sondern die dogmatisch freiere Form der Broad Church — die Führung in dem Kampfe gegen den industriellen Egoismus zu übernehmen habe.

Kingsley war auf die soziale Frage zuerst während seiner Cambridger Studentenzeit durch die Lektüre Carlyles gebracht und hatte dann in seiner abgelegenen und vernachlässigten Dorfpfarrei Eversley die Sorglosigkeit, Sittenlosigkeit und Trunksucht der ländlichen Arbeiter aus eigener Anschauung kennen gelernt, während ihm die Verhältnisse der Großindustrie zeitlebens unbekannt geblieben sind.

Da auch ihm, wie Disraeli, der Roman ein sozialpolitisches Propagandamittel war, stellt er uns gleich in seiner ersten Erzählung Yeast (1848) die Bekehrung eines reichen Kaufmannssohnes zum Christlichsozialen, sowie ein abschreckendes, übrigens grell gefärbtes Bild der ländlichen Arbeiter vor Augen. Sein zweiter, ästhetisch beträchtlich höherstehender Roman Alton Locke (1850) führt uns zum Kleinhandwerk in die Stadt und schildert uns die Bekehrungsgeschichte eines Chartistenführers und Schneiders. Daß er seinen Helden zum Schneider machte, hat seinen Grund darin, daß gerade eben eine Privatenquete grauenvolle Enthüllungen über dieses Handwerk zutage gefördert hatte, namentlich über jenes sweating system, wonach eine Großfirma nicht selbst Schneider anstellt, sondern alle Aufträge einem Zwischenmeister (sweater) überläßt, der sie als Stückarbeit zu Hungerlöhnen weitervergibt und

auf diese Weise die Arbeiter zu seinen Schuldnern und Sklaven macht. Auch Alton Locke kommt in solch eine Schneiderhölle und wird durch den Anblick dieses und anderen Elends für die Lehre des Chartismus reif gemacht, die er mit Feuereifer umfaßt. Seinen Fähigkeiten entsprechend zum Delegierten gewählt, nimmt er an einer großen Arbeiterversammlung teil, wo er mit zusammengekralltem Herzen die physische Degeneration des Volkes wahrnimmt. Durch die dort vernommenen Klagen über das Arbeiterelend überkommt ihn immer mehr das Gefühl der sozialen Ungerechtigkeit; und als schließlich ein Redner die Hungernden auf die strotzenden Getreideschober der Pächter hinweist, da übermannt es auch ihn: „Ja, kein Mensch ist verpflichtet zu verhungern. Es gibt Rechte, die über allen Gesetzen stehen; das Recht zu leben ist eines. Geht denn und nehmet Euch Brot!“ Drei Jahre Gefängnis sind des Aufwieglers Strafe. Während dieser Zeit und einer langwierigen Krankheit reinigt sich Altons Seele und vollzieht sich seine religiöse und soziale Bekehrung. Christus wird ihm jetzt der wahre Volksbeglücker, der echte große Reformer. „In dem Evangelium Christi suchet“, so ruft er jetzt seinen Chartistenbrüdern zu, „die Begründung und die Erfüllung der sechs Punkte Eures Charters!“

Mochten auch harte und beleidigende Urteile Kingsleys Lohn für beide Romane sein, zahlreiche Zeugnisse lehren uns, daß sie sowohl unter den Besitzenden wie unter den Arbeitern ihre soziale Mission nicht verfehlt haben.

Die optimistische Stimmung, welche in den fünfziger und sechziger Jahren die soziale Atmosphäre erfüllte, zeigt sich bereits in Kingsleys drittem Romane Two Years Ago (1857), in welchem die soziale Frage so gut wie gelöst erscheint und nur noch sanitäre Reformen auf dem Lande dringend der Verwirklichung bedürfen. Vielleicht die typischste Vertretung, jedenfalls die künstlerisch bedeutendste fand diese neue soziale Stimmung durch die George Eliot (1819—80), unstreitig Englands größte Romanschriftstellerin. Bei ihr kann in keiner Weise mehr von einem sozialen Tendenzromane die Rede sein. Denn ihre wesentlich auf psychologische Charakteranalyse hinarbeitenden Romane enthalten

nur soviel Soziales als zur Zeichnung ihrer Personen eben nötig erscheint. Das gilt sogar auch von dem Romane Felix Holt (1866), welcher noch am meisten Soziales enthält und sozusagen auf sozialem Untergrunde aufgebaut ist. Da man Anfang der sechziger Jahre vor einer neuen Wahlreform stand, führt uns hier George Eliot zurück in die aufgeregte Kampfzeit vor der Wahlreform von 1832 und zeigt uns, wie gleichgültig das Volk eigentlich gegen das allgemeine Stimmrecht, wie unreif überhaupt seine politische Bildung ist. Einen Stuart Millschen Satz aufnehmend, lehrt sie daher, daß Charakterreform die erste Vorbedingung für politische Reform ist, und daß erstere das Volk nur selbst durch Hebung der Bildung des Einzelnen erringen kann. So ist denn auch ihr Arbeiterheld, der Uhrmacher und ehemalige Medizinstudent Felix Holt, ein Apostel der Volksbildung. Ein Radikaler im Sinne Shelleys und Comtes predigt er Nächstenliebe und Selbstentäußerung und will die Rechte des Menschen vielmehr durch soziale Pflichten ersetzt sehen, — Pflichten des Altruismus nicht nur zwischen den Individuen, sondern auch zwischen den einzelnen Ständen und Parteien. Dazu ist aber eine lange Entwickelung nötig; und bis dahin haben wir Resignation und Entsagung zu üben. Also auch hier wird die Nächstenliebe proklamiert, — aber welcher Abstand des Tones von Dickens oder Mrs. Gaskell!? Man könnte bei George Eliot von einem sozialphilosophischen Roman sprechen.

Aus der Betrachtung des Sozialromanes ergibt sich uns, daß derselbe, mit einziger Ausnahme Disraelis, weder in seiner utilitaristischen noch in seiner interventionistischen oder philosophischen Gestalt die Originalität der sozialen Ideen und Theorien für sich beanspruchen kann. Aber mögen die vorgetragenen sozialen Gedanken auch nicht immer neu sein, er hat doch das große Verdienst, zur Verbreitung derselben und zur Erregung sozialen Mitgefühles unschätzbar viel beigetragen zu haben.

4. Soziale Kunst.

Während den bisher besprochenen Dichtern und Romanschriftstellern ein persönliches Empfinden von der Größe des

Arbeiterelendes die Feder in die Hand gedrückt hatte, sollten zwei Koryphäen der englischen Literatur, John Ruskin und William Morris, auf einem wesentlich anderen Wege, nämlich durch die Beschäftigung mit der bildenden Kunst, zur sozialen Frage gelangen.

John Ruskin (1819—1900), der einzige Sohn eines Londoner Weinhändlers und dreifachen Millionärs, hatte schon in seinem Elternhause Liebe zur bildenden Kunst eingesogen und konnte später, jeder Sorge um den Broterwerb überhoben, als Kunstschriftsteller und -Kritiker und zeitweilig als Oxforder Professor der Kunstwissenschaft sich ausschließlich diesem Fache widmen. Schon früh zeigte er in seinen Schriften einen ausgeprägten Hang, Kunst und Moral miteinander zu verknüpfen. So glaubte er an dem Beispiele der Baugeschichte Venedigs (The Stones of Venice, 1851—53) nachweisen zu können, daß eine große Kunst nur da gedeihen kann, wo die politischen und sozialen Verhältnisse auf gesunder moralischer und religiöser Grundlage beruhen. Denn, sagte er, die wahre Kunst besteht nicht in mechanischer Reproduktion der äußeren Erscheinung der Natur, sondern im Erlauschen und Zum-Ausdruck-bringen der inneren Seele der Dinge. Die Natur erschließt ihr Inneres aber nur demjenigen, der sich ihr mit reiner Seele und heiliger Scheu naht, die sich jedoch der Mensch nur unter richtigen Lebensbedingungen zu bewahren vermag. Auf ein ganzes Volk angewandt ergibt dies, daß die Kunst nur da und nur so lange blühen kann, als sich Glauben und Ideale eines Volkes stark und rein erhalten haben, was wiederum von den sozialen Verhältnissen abhängt. So wurde Ruskin, indem er das Gedeihen der Kunst mit moralischen und sozialen Bedingungen verknüpfte, folgerichtig zur Beschäftigung mit den sozialen Problemen gebracht, die in den späteren Lebensjahren seit 1860 immer mehr in den Mittelpunkt seiner Interessen traten. Nachdem er Ricardo und Stuart Mill innerlich ablehnend gelesen, ward ihm Carlyle zum Lehrmeister, dessen Grundanschauungen ihm so sehr zusagten, daß er sie als Basis für seinen neuen sozialen Idealismus übernahm. Wie Carlyle, eine pointiert-anschauliche, aber sprunghafte Darstellungsweise liebend und weniger auf logische

Beweisführung denn auf pathetische Überredung bedacht, hat Ruskin seine sozialpolitischen Anschauungen nirgendwo einer zusammenfassenden systematischen Darstellung unterzogen, sondern sie über eine Reihe von Zeitschriften-Aufsätzen, öffentlichen Vorträgen und gegen 100 offenen Briefen an die Arbeiterschaft verstreut, die er später, nach seiner Weise unter absonderlichen Titeln zusammengefaßt, in Buchform erscheinen ließ.

Auch für Ruskin war der Ausgangspunkt seiner sozialen Schriftstellerei ein heftiger Angriff auf die klassische Nationalökonomie, der er vorwarf, völlig die sozialen Gefühle zu ignorieren, wie wenn ein Turnlehrer die Knochen im menschlichen Körper außer acht lassen wollte. Die klassische Nationalökonomie überläßt die Regelung der sozialen Beziehungen dem individuellen Egoismus der Menschen. Darum sind jetzt reich nur die Rücksichtslosen, Energischen, Stolzen, Habgierigen und Nüchtern-Praktischen; arm bleiben ebensowohl die ganz Dummen wie die ganz Weisen, die ganz Schlechten wie die ganz Guten. Der Staat hat aber dafür zu sorgen, daß es allen gut und glücklich gehe. Auch der Wertbegriff der klassischen Nationalökonomie ist falsch. Diese versteht unter Wert alle Dinge, nach denen überhaupt Nachfrage besteht, wie z. B. auch Branntwein, ohne sich darum zu kümmern, ob diese Dinge dem Menschen förderlich sind. Sie fragt nur nach dem Nutzen für den Produzenten, nicht nach dem wirklichen Bedürfnis der Menschen: Männer verlangen z. B. nach Bier und Tabak, brauchen aber nur frische Luft und gesunde Arbeit. Aufgabe der Fabrikanten und Kaufleute müßte es aber sein, die Menge zu erziehen und ihre niedrigen Wünsche in edle Bedürfnisse umzuwandeln. Ebensowenig Rücksicht wie auf den Konsumenten nimmt die klassische Nationalökonomie auf die Herstellenden, die Arbeiter. Und doch wäre es die erste und heiligste Pflicht des Fabrikanten, darauf zu achten, daß seine Produktionsweise dem Arbeiter weder körperliche noch ideelle Schädigung zufügt. Alle Beschäftigungen, die die manuale Geschicklichkeit des Arbeiters herabsetzen, sind daher zu verurteilen und nach Möglichkeit zu vermeiden. Solange noch viele Tausende von Menschenhänden in

England unbeschäftigt sind, sollte überhaupt keine Maschine gebraucht werden; erst wenn alle verfügbare Muskelkraft nicht mehr ausreicht, dürfte man auch mechanische Kräfte heranziehen. Zu dieser starken Betonung der Handarbeit war Ruskin offenbar vom Kunstgewerbe aus gekommen; auf die Verhältnisse des Großbetriebes übertragen, mutet uns manches natürlich utopisch an. Ruskins Abneigung gegen die Maschine ging soweit, daß er in ihr die Wurzel alles Übels erblicken zu können glaubte. Die Maschinenarbeit hat die Menschen so schmählich erniedrigt, ihren Körper geschwächt und ihren Geist vernichtet. Man spricht von „Arbeitsteilung"; aber nicht die Arbeit, nein, den Menschen hat man zerteilt — zerteilt in solch kleine Fragmente, daß das bischen Intelligenz, was jedem Arbeiter verbleibt, nicht mehr zu einer ganzen Nadel oder einem Nagel, sondern nur noch zu einer Nadelspitze oder einem Nagelkopfe ausreicht. Die Maschine hat weiter dem Menschen die Freude an der Arbeit geraubt, so daß die Arbeiter jetzt im Reichtum das einzige Mittel zur Freude sehen. Während endlich die klassische Nationalökonomie nur danach gestrebt hat, möglichst große Reichtümer hervorzubringen, muß das Ziel der wahren Nationalökonomie sein, möglichst viele glückliche und gesunde Menschen zu schaffen. Unsere weltweiten Märkte, unser alleswagender Unternehmungsgeist und unsere fabelhaften Vermögen können das unheimliche Geflüster in unserem Gewissen nicht zum Schweigen bringen, wenn wir unsere sozialen Pflichten gegen unsere Mitbrüder nicht erfüllt haben.

Wie kann da Abhilfe geschafft werden? Nicht durch bloßes Predigen und Belehren — denn es verbittert den Arbeiter, wenn wir ihm Worte ohne Taten bringen — sondern nur dadurch, daß wir einerseits auf alles Schöne, Bequeme und Billige verzichten, das nur mit Degradierung des Arbeiters erkauft werden kann, und daß wir anderseits dem Volke wieder die Freude an seiner Arbeit zurückgeben. Letzteres ist nur so möglich, daß wir den Arbeiter, statt stumpfsinnig neben der Maschine zu stehen, wieder bei seinem Werke denken lassen, statt mechanisch zu kopieren, wieder wie im Mittelalter selbst erfinden lassen.

Manches in Ruskins volkswirtschaftlichen Ideen streift stark ans Utopische. So namentlich seine Stellung zur Lohnfrage, derenthalben er viel angefeindet ist. Lohn ist ihm ein Austausch gleicher Quantitäten Arbeit von verschiedener Art, d. h. wenn der Arbeiter für den Unternehmer eine bestimmte Quantität Arbeit leistet, so ist letzterer verpflichtet, ihm ein der aufgewandten Zeit und Kraft genau entsprechendes Quantum Arbeitsprodukt zu verschaffen. Statt Geld soll der Arbeiter diejenige Quantität Nahrung und Wohnung erhalten, welche ihn in den Stand setzt, die betreffende Arbeit auszuführen, ohne an Muskelkraft und Nervenenergie dabei zuzusetzen. Ruskin hielt dieses Quantum Nahrung und Wohnung für etwas ebenso Konstantes und Fixierbares, wie das Gewicht Pulver, das notwendig ist, um eine gegebene Kugel eine gegebene Entfernung weit zu schleudern. Eine Kommission anerkannter Ärzte sollte dieses Minimum für jede Arbeitsbranche festsetzen.

Besondere Beachtung verdient die ideale Auffassung, welche Ruskin von dem Berufe des Kaufmannes und Fabrikanten hat. Beide sind ihm ebenso „Diener der Nation“ wie etwa der Offizier, der Pfarrer oder der Richter. Nicht zu ihrem persönlichen Wohle, sondern für das der Nation sind sie da. Wie es Pflicht des Offiziers ist, fürs Vaterland zu sterben, des Pfarrers, die Nation zu belehren, des Arztes, sie gesund zu erhalten, und des Richters, über Gerechtigkeit zu wachen, ebenso ist es Pflicht des Kaufmannes und Fabrikanten, das Vaterland mit den nötigen Waren und Produkten zu versorgen. Und wie die Erfüllung dieser Pflicht bei anderen Berufsarten höher als Gut und Blut gilt, sollen auch jene lieber Bankrott und Armut erleiden, als schlechte Produkte herstellen oder die Waren verfälschen. Nicht Geld und Gewinn, sondern die Arbeit an sich muß in allen Berufen das eigentliche Hauptziel sein. Man kann nicht zwei Herren dienen, dem Mammon und der Arbeit, sondern muß sich für eines entscheiden. Es gilt aber eine Entscheidung zwischen Leben und Tod, zwischen Himmel und Hölle; denn der Herr der Arbeit ist Gott, der Herr des Geldes aber der Teufel.

Mit bewundernswerter Kühnheit ist Ruskin nicht davor-

zurückgeschreckt, des nähern anzugeben, wie er sich seinen Idealstaat ins Praktische übersetzt dachte. An der Spitze des Gemeinwesens — wir hören Plato und Carlyle! — sollten die weisesten Männer der Nation stehen. Diese herauszufinden, ist eine der wichtigsten, aber schwierigsten Aufgaben des Volkes. Dem einmal als weisest Erkannten muß dann aber auch die Nation schweigend gehorchen. Gehorsam ist der Anfang jeden Fortschritts. Privateigentum soll zwar nicht völlig abgeschafft werden, aber auf den Besitz von Grund und Boden beschränkt sein, d. h. alle Ländereien sind an die großen alten Familien zu dauerndem Erbbesitz zu verteilen, diese sollen daraus aber kein persönliches Eigentum beziehen, sondern ihre Produkte dem Staate abliefern. Diese wie alle sonstigen Werte und Erzeugnisse sind Eigentum des Staates, der seinen Bürgern Nahrung und Kleidung — letztere natürlich in künstlerischer Form und Farbe — zu liefern hat. Soweit erscheint Ruskins Idealstaat völlig kommunistisch angehaucht. Es fehlt ihm aber auch nicht eine mittelalterlich-reaktionäre Seite, die in der mächtigen patriarchalischen Rolle herausschaut, die Ruskin dem Staate zuerteilt. Der Staat weist z. B. jedem Bürger die Arbeit zu, für die er von Natur am besten geeignet scheint. Er achtet darauf, daß nur solide und ästhetisch schöne Häuser gebaut werden. Die Kindererziehung ist ganz Aufgabe des Staates. Ja, so tief greift der Staat in das Leben des Individuums ein, daß er sogar eine frühe Verheiratung verlangt, wovon nur Künstler und Gelehrte Dispens erhalten können.

Ruskins Versuch, seinen Idealstaat praktisch zu erproben, mußte ihm natürlich eine große Enttäuschung bringen. Durch den Tod seines Vaters (1870) in den Besitz eines gewaltigen Vermögens gesetzt, gründete er alsbald eine Gesellschaft zur praktischen Verwirklichung eines idealen Gemeinwesens, die er St. Georgs Guilde nannte, weil es dem Drachen Industrialismus zu Leibe gehen sollte. Ein Stück Landes wurde gekauft, um es schön, glücklich, friedlich und nutzbar zu machen und zwar lediglich durch Handarbeit — also ein Land ohne Eisenbahnen, ohne Maschinen, ohne Armut und Elend, aber auch ein Land ohne Trägheit,

ohne Freiheit und ohne Gleichheit. Die Rang- und Klassenunterschiede sollten sogar in der staatlich vorgeschriebenen Tracht zum Ausdruck gebracht werden. Natürlich sollten Kunst und Musik eine wichtige Rolle als Erzieherinnen spielen. Schmucksachen außer ungeschliffenen Diamanten, und geistige Getränke außer zehnjährigem Portwein waren verboten. Streng religiös sollte das Gemeinwesen sein, aber nicht nach einer bestimmten Religion, sondern nach einem halb biblischen, halb künstlerischen Theismus. Für das Glaubensbekenntnis von acht Artikeln, das jedes Mitglied unterschreiben mußte, ist charakteristisch die Nummer 5: „Ich will nichts Schönes auf dieser Erde zerstören, sondern danach trachten, alle Schönheit hinieden zu beschützen und zu fördern" — der Glaubenssatz eines Künstlers. Kunst durchzieht das ganze Sozialprogramm eines Ruskin.

Den Einfluß Ruskins abzuschätzen, ist zurzeit noch wohl kaum möglich. Wir dürfen aber sagen, daß Ruskin in den letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts die einflußreichste geistige Kraft im englischen Bildungsleben gewesen ist.

Ruskins größter Schüler war William Morris, der die sozialen Lehren seines Meisters aber noch stärker künstlerisch gefärbt und schließlich sozialdemokratisch umgebogen hat. William Morris (1834—96) gehört zu den eigenartigsten Gestalten Englands in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als ein Mann von seltener Arbeitskraft und Arbeitsfreude, von zielbewußter nie erlahmender Willensstärke und einer geradezu staunenerregenden Vielseitigkeit. Denn er war nicht nur ein bedeutender Kunstschriftsteller, sondern auch praktisch ausübender Künstler sowie als Leiter einer großen kunstgewerblichen Firma energischer Geschäftsmann, dazu ein rastlos tätiger Politiker und Arbeiterführer und zu alledem noch ein Dichter von alle überragender Fruchtbarkeit. Mindestens auf einem dieser Gebiete hat er für alle Zeiten bahnbrechend gewirkt: wenn heute unsere Möbel, Tapeten, Büchereinbände u. dgl. wieder anfangen, etwas künstlerischen Stil zu zeigen, so ist das in erster Linie das Verdienst von William Morris, den wir als den Schöpfer des modernen Kunstgewerbes verehren müssen. Aber auch auf dem Gebiete der Dichtung sowie als Verfechter eines ethisch-ästhe-

tischen Kulturideals nimmt er eine nicht kleine Stellung ein. In letzterer Beziehung lehnt er sich stark an Ruskin an, nur daß er als Berufskünstler der Schönheit und der Kunst eine noch zentralere Stellung einräumt als sein Lehrmeister. Für ihn ist das Absterben der Liebe zur Schönheit gleichbedeutend mit dem Ende aller Zivilisation. Die Kunst ist ihm nicht bloß ein Zeitvertreib und ein Trost, den glückliche Leute entbehren können, sondern ein notwendiger Ausdruck menschlichen Glückes überhaupt, ja, das einzige Mittel zur Erlangung wirklichen Glückes. Ähnlich wie Ruskin, sieht er daher den Grund des gegenwärtigen Elendes darin, daß der Arbeiter nicht mehr Künstler ist. Die Renaissance hat Kunst und Handwerk getrennt und damit dem Arbeiter die Freude an seiner Arbeit genommen. Die Einführung der Maschinen hat die freudlose Arbeit ins Unendliche und Unerträgliche gesteigert. Eine Heilung ist daher nur möglich, wenn wir den Arbeiter wieder Freude an seiner Arbeit gewinnen lassen. Und damit dies geschehe, muß vor allem die moderne Arbeitsteilung aufhören.

Wir sehen also bei Morris den kunstgewerblichen Standpunkt noch stärker hervorgekehrt als bei Ruskin. Und das darf uns nicht Wunder nehmen, da Morris' Beschäftigung mit der sozialen Frage direkt von den praktischen Bedürfnissen des Kunsthandwerks angeregt und ausgegangen war. Als Sohn eines reichen Börsenmaklers ebenso wie Ruskin zu keinerlei Brotstudium genötigt, hatte auch er sich seit seiner Universitätszeit als Architekt und Maler ganz der Kunst zugewandt. Die Schaffung eines eigenen Heimes bei seiner Verheiratung (1859) machte ihm die damals auf dem Höhepunkt stehende Geschmacklosigkeit der Möbel und Einrichtungsgegenstände besonders fühlbar. Und so entstand in ihm der Plan, sich selbst der Herstellung künstlerischer Möbel, Tapeten, Teppiche, Metall-, Glas- und Lederwaren zuzuwenden — ein Plan, der 1871 in der Gründung eines großen kunstgewerblichen Etablissements Gestalt annahm. Die Notwendigkeit, hierfür künstlerisch begabte und geschulte Arbeiter zu gewinnen, und die Schwierigkeit, solche zu bekommen, führten ihn dazu, sich selbst mit der Heranbildung von Kunsthandwerkern zu befassen durch Erteilung von

Zeichenunterricht und Belehrungen über die Elemente der Kunst. Hierbei machte er bald die traurige Erfahrung, daß das allgemeine geistige Niveau des Handwerkers zu niedrig war für seine Kunstbestrebungen; und er glaubte den letzten Grund dafür in den elenden wirtschaftlichen Verhältnissen zu finden, in denen der Arbeiter aufwüchse und lebe. Um fähigere und geschicktere Handwerker zu schaffen, schien ihm daher die Hebung ihrer sozialen Lage die erste Vorbedingung. Bei der Sorge um die Förderung des Arbeiterstandes stieß er nun bald auf die völligste Apathie, ja, das Widerstreben der besitzenden Klassen. Man höhnte ihn sogar: ein Mann von Bildung und Vermögen und dabei shopkeeper!? ein Dichter und dabei Handwerker!? Und so überkam ihn allmählich die Überzeugung, daß die herrschenden Klassen mit Güte nicht zu bewegen seien, dem Arbeiter hilfreich die Hand entgegenzustrecken. Alles dieses trieb ihn schließlich in die Arme der Sozialdemokratie, deren Bestrebungen er theoretisch und zeitweilig auch praktisch mit Feuereifer unterstützt hat. Hier sehen wir nun freilich unsern Morris auf Bahnen wandeln, die sein Lehrmeister nimmermehr gebilligt hätte. Denn, während Ruskin einen aristokratischen Sozialismus vertrat, huldigte sein Schüler einem demokratischen Kommunismus, der sogar vor der Anwendung von Gewalt nicht zurückschreckte. Und wenn Ruskin seinen Idealstaat auf feste Frömmigkeit gründete, so wollte Morris davon nichts wissen, weil die bestehenden Religionen die Welt, die Schönheit und die Freiheit haßten.

Auch praktisch hat Morris seine sozialdemokratische Gesinnung energisch betätigt: 1881—90 war er Mitglied der Sozialdemokraten-Liga, redigierte von 1884—87 das Verbandsorgan The Commonweal und ist mehrfach in Vereinen und an Straßenecken als Agitationsredner aufgetreten. Wie sehr sich aber seine Ansichten von denen des sozialdemokratischen Pöbels abhoben, zeigte sich bei der Arbeiterrevolte von 1886. Offen erklärte er in der Parteizeitung, daß alle nicht planvoll und zielbewußt vorbereiteten und geleiteten Aufstände zu verwerfen seien, weil sie wie die Geschichte lehre, erfolglos verlaufen müßten. Und wenn sie zufällig einmal Erfolg haben sollten, so sei das noch schlimmer,

weil es dann an Männern mangele, die fähig seien, an die Spitze der neuen Ordnung zu treten. Solche Männer zu erziehen, sei die nächste wichtigste Aufgabe der Sozialdemokratie; mittlerweile würden am besten die alten Herren am Ruder belassen. Die Folge dieser freimütigen Meinungsäußerung war — damals wie heute — daß ihm die Redaktion des Verbandsorganes entzogen wurde. Aber wenn Morris sich äußerlich wie innerlich mehr und mehr von der politischen Sozialdemokratie entfernte, so hat er doch die Ideale eines passiven Sozialismus niemals aufgegeben.

Morris war zu sehr Künstler, um bei seiner Tätigkeit als Redakteur die Dichternatur verleugnen zu können, und so hat er wenigstens einigen seiner journalistischen Ergüsse einen wirklichen Hauch von Poesie verliehen. Wenigstens drei seiner Beiträge zum Commonweal sind auf solch künstlerischer Höhe, daß er sie selbst unter seine Prosawerke aufgenommen hat. Es sind dies die kurze Szene A King's Lesson, sowie die beiden Utopien A Dream of John Ball (1886) und News from Nowhere (1890).

In der ersten Utopie denkt sich der Dichter in die Zeit des Bauernaufstandes unter Wat Tyler (1381) zurückversetzt, welcher hauptsächlich durch einen Priester John Ball angefacht war, der, soziale Gleichheit predigend, die leibeigenen Bauern gegen ihre Herren aufhetzte. Der Dichter wohnt im Traume der aufreizenden Predigt John Balls bei und erlebt den Kampf der Bauern gegen die Barone, der mit einem Sieg der ersteren endet. Nun sitzen beide zusammen in einer alten gotischen Kirche und plaudern über die sozialen Verhältnisse des 19. Jahrhunderts, die John Ball vom Standpunkt des 14. Jahrhunderts aus kritisiert. Herrlich kommt in diesem Traume Morris' Freude am Mittelalter, an der Natur, an der Schönheit der Bauwerke wie aller Gebrauchsgegenstände zum Ausdruck, deren Beschreibung künstlerisch betrachtet wohl den Hauptreiz des Büchleins ausmacht.

Eine richtige Utopie im Sinne Thomas Mores, dessen Idealstaat zu Morris Lieblingsbüchern gehörte, sind die News from Nowhere (1890). Sie waren direkt angeregt durch die flache Utopie des amerikanischen Journalisten

Bellamy (Looking Backward 1888), mit welcher Morris so wenig einverstanden war, daß er ihr sein eigenes Zukunftsbild entgegenstellte. Beide Utopien bilden daher extreme Gegensätze: während Bellamys Bild auf einen Triumph des Maschinenbetriebes und eine Empfehlung des Stadtlebens hinausläuft, herrscht in Morris' Idealstaat frische Landluft, grüne Natur und ausschließliche Handarbeit. Dort ist der Antrieb zur Arbeit Furcht vor Hunger, hier eitel Freude an der Arbeit. Bellamy denkt sich eine gewaltige Zentralisation des gesamten Lebens, Morris lauter kleine Gemeinwesen, so klein, daß jeder Bürger sie übersehen und an der Verwaltung teilnehmen kann. Bei Bellamy unendliche Nüchternheit und Herrschaft des Praktischen, bei Morris über allem thronend als Freudespenderin und Tröсterin die hehre Göttin Kunst.

Auch hier träumt der Dichter wieder, aber diesmal in eine ferne Zukunft sich versetzt, in der bereits die große Umwälzung aller sozialen Verhältnisse stattgefunden hat. Er erwacht am Themsestrande, aber alles ist verändert: die Ufer nicht mehr verrußt und schmutzig, das Flußbett statt der alten häßlichen Steinbrücken mit herrlich geschnitzten Holzbrücken überspannt. Die Menschen haben alle solch glücklichen Ausdruck auf dem Gesichte! Der Fährmann, der ihn über die Themse setzt, ist in prachtvoll gestickte Gewänder gekleidet; Geld nimmt er nicht an, will aber die altertümlichen viktorianischen Münzen trotz ihrer Häßlichkeit als Andenken behalten. Man geleitet den Fremden zu dem öffentlichen Gasthause, wo die bedienenden Mädchen, halb griechisch, halb mittelalterlich gekleidet, trotz ihrer 42 Jahre noch jung und jugendschön aussehen. Ein Weber gesellt sich zu ihm, der außer seinem Handwerke mathematischen Studien obliegt und eben an einem Buche über die Kultur des 19. Jahrhunderts schreibt. Ein mit Goldschmuck überhäufter Mann, der vom Dichter deswegen für eine hohe Persönlichkeit gehalten wird, entpuppt sich als ein Straßenkehrer, der in seiner Unbildung sich mit dem wertlosen Goldtande behängt hat. Auf dem Markte nimmt jeder, was ihm gefällt; Bezahlung gibt es nicht. Hinter den Ladentischen sieht man nur halbwüchsige Burschen und Mädchen die Waren

verkaufen oder vielmehr verteilen, weil dies für Erwachsene doch eine gar zu geringfügige, geisttötende Arbeit wäre. Die Kinder wachsen in sonnig-glücklichem Spiele auf, bis zum 15. Lebensjahre nur mit Gartenbau, Teppichknüpfen u. dgl. beschäftigt; erst dann setzt der Unterricht ein, der sich hauptsächlich auf Privatlektüre gründet. Ein Parlamentsgebäude braucht man nicht mehr; das alte wird jetzt nur noch als Mistablagerungsstätte verwendet. Die Westminster Abtei hat man glücklicherweise ihrer vielen häßlichen Statuen von Narren und Schurken entledigt. Auch Gefängnisse und Gerichtshöfe sind etwas Unbekanntes, da mit dem Aufhören des Privateigentums und mit der Emanzipation der Frau die Hauptanreizungen zum Verbrechen und damit die Verbrechen selbst nahezu verschwunden sind. Von einem Armenviertel ist in London nichts mehr zu sehen; zur Erinnerung an das frühere Elend wird nur noch ein alljährliches Dankfest gefeiert, auf welchem ein soziales Gedicht, wie etwa Hoods den Hörern schon fast unverständlich gewordenes „Lied vom Hemde", vorgetragen wird. Keine Industrie gibt es mehr und keine Gesetze, die früher zum Schutze der Reichen nötig waren, keine Regierung und keine Politik. Die Menschen arbeiten aus eigenem Antriebe; und ihre einzigste Belohnung ist eben die Freude an der Arbeit, die Freude am Leben.

Wieviel auch immer von Ruskins und Morris' Vorschlägen uns unpraktisch und unausführbar anmutet, wir sollten bei der Betrachtung solcher Utopien nie vergessen, daß, wie die Geschichte lehrt, manches, was der Gegenwart utopisch erschien, in der Zukunft doch verwirklicht wurde, und daß solche Zukunftsträume soviel Richtiges, Anregendes und Tiefes über die sozialen Verhältnisse zu enthalten pflegen, daß sie schwerlich vergeblich unsere Gedanken beschäftigen.

Unsere kurze Übersicht hat zu zeigen versucht, wie in England seit den dreißiger und vierziger Jahren eine reiche Sozialliteratur erblüht ist, die von den verschiedensten Gesichtspunkten und auf den verschiedensten Wegen die Lage der besitzlosen Klassen zu bessern versuchte. Wie weit dies

Bestreben praktischen Erfolg gehabt hat, ist hier nicht der Ort zu besprechen. Sicher aber ist, daß die Saat in den Köpfen und Herzen der Engländer reiche Frucht getragen hat. Denn nirgendwo auf der Erde ist das soziale Gewissen so geschärft, nirgendwo wird so viel öffentliche und private Mildtätigkeit geübt wie in England. Möge das Beispiel unserer Stammesbrüder jenseits des Kanals auch bei uns die Überzeugung verbreiten helfen, daß das soziale Problem mit kalten Rechtsverträgen ohne ein vollgerütteltes Maß sozialen Mitgefühles sich nicht lösen läßt. Möchten dann auch uns, wie einst Dickens, die Christbaumlichter, die wir alljährlich anzünden, über ihre christlich-soziale Bedeutung hinaus zu einem Symbol werden allgemeiner, allumfassender und allesvermögender Menschenliebe.

Dante und seine Dichtung.

Von Oberstleutnant z. D. Paul Pochhammer in Berlin.

Vorwort.

Goethe hat mit den Worten Ariels „Dann badet ihn im Tau aus Lethes Flut“ (Eingangsszene zum 2. Teil seiner Faustdichtung) die entsühnende Lethe Dantes benutzt, die eine bereute Schuld (colpa pentuta, Inf. XIV, 138) abwäscht, nicht aber (wie die klassische Lethe) die Erinnerung an das Leben löscht, die Faust, wie schon sein nächstes Gespräch mit Mephisto zeigt, auch gar nicht verliert. Mit der Wahl der Terzine für den Monolog des (nach der Goetheschen Skizze von 1816 „gereinigt“ gedachten) Faust des zweiten Teils hat Goethe dies Aufnehmen eines Dantebegriffs in seine Dichtung auch äußerlich kundgegeben. In der Lethe berühren sich daher beide Gedichte.

Außerdem stellt das Wirken Fausts im Großen und sein Sicheinsetzen für das freie Volk auf freiem Grunde tatsächlich (wenn auch nicht beabsichtigt) eine der vielen Weisen dar, in denen Dantes Betätigung der eigenen Tüchtigkeit, die ihm das „Irdische Paradies“ bedeutet (beatitudinem hujus vitae, quae in operatione propriae virtutis consistit et per terrestrem paradisum figuratur, Monarchia III, 15), gedacht werden kann.

Endlich treffen beide Dichtungen, so verschieden sie sonst sind, in der Heilsgewinnung seitens ihrer Helden zusammen, wenn auch Dante das Tugendüben, zu dem ihn die in seiner Vision geschilderte innere Entwickelung befähigt hat, nicht mehr darstellt und — als Lebender — seine Aufnahme unter die Seligen überhaupt nicht darstellen kann. Doch sagt er sehr bestimmt, daß er sie hofft und erwartet. Es ist also nicht zweifelhaft, daß es seinem Gedanken entspricht, wenn man sich die über sein Gedicht hinaus fortgesetzte Kommedia-Kurve in die einlenkend denkt, die Faust zum Himmel führt. Die nachstehende Skizze deutet dies an.

Skizze 1.

Dantes „Commedia“ und „Goethes Faust“

einander gegenübergestellt in ihren Vernunftideen.

3. Der Himmel

3.

Dante lebend seinen Gott suchend, findet ihn, indem er ihn bekennt. Er kehrt zu erhöhtem irdischen Wirken zurück, vollendet glücklich, weil er zur Sittenreinheit auch die Liebe erlangt hat, die im Seraph die Welt bewegt.

Das Credo (Par. XXIII)

3.

Faust wird nach dem Tode zur Seligkeit begnadigt, in Anerkennung des unermüdlichen Strebens, das er zeitlebens geübt hat.

2. Das irdische Paradies

Lethe

2.

Dante sieht im Wandelbilde die Menschenschuld, erlernt den sittlichen Aufstieg und erreicht in Erneuerung des Herzens Vergebung der eignen Schuld, ja die Erlaubnis, sie zu vergessen.

2.

Faust, der sich ins Leben wirft, wird darin (in besonders sichtbarer Weise) schuldig, läutert sich durch eignes Streben und wirkt im Großen, nachdem die frühere Schuld von ihm genommen (abgewaschen) ist.

1. Die Lebensreife

1.

„Nel mezzo del cammin“ . . . Dante ringt (erfolglos) nach Tugend.

1.

„Habe nun, ach, Philosophie“ . . . Faust ringt (erfolglos) nach Erkenntnis

Soweit erscheint Vergleich und Gegenüberstellung beider Dichtungen in ihren Vernunftideen erlaubt und da von Nutzen, wo es gilt, einer Goethegemeinde den Dantegedanken darzulegen, während die Urteile Goethes über Dante in die Goethe- und die Danteschen Motive im Faustschluß in die Faustforschung gehören.

I.

Dante Alighieri, 1265—1321.

Giosuè Carducci sieht in Dante eine etrurische, eine römische und eine germanische Geistesströmung. So treffend damit das Wesen des damaligen Florentiners gekennzeichnet ist, so wenig erschöpft doch diese Charakteristik die Eigenart Dantes. Der Genius kann wissenschaftlich weder erklärt noch erfaßt werden, und die Größe Dantes wird nur verständlich aus seiner Dichtung heraus. Mit ihr hat Dante sich aber an die weitesten Kreise seines Volkes gewendet, denn dazu hat er dessen Sprache und nicht die der Gelehrten gewählt. Noch heute ladet er daher die gesamte Kulturwelt ein, ihn zu hören, und — gleichgroß als Denker, Dichter und gestaltender Künstler — gewährt er jedwedem Förderung, Genuß und Erhebung, der ein persönliches Verhältnis zu ihm gefunden hat.

Sind die italienischen Städte jener Zeit Mischkessel, in denen Romanen sich bilden aus Römern und Germanen, so erhält der florentinische seine Eigenart vom Etrusker. Der hatte, ehe Rom ihn bezwang, seine Kultur gegen Ligurer und Gallier verteidigt (Fiesole); angeschlossen an den Süden mußte er sich als Italiker fühlen gegen die Einwanderer. Ein Blick auf die Karte macht verstehen, daß die auf dem römischen Straßenzuge (via Cassia-Aemilia) erbaute Arnofestung nur eine Guelphenstadt sein konnte. Dante trägt die Waffen gegen die ghibellinisch besiedelten Nachbarstädte (Arezzo, Pisa) als Florentiner. Er ist persönlich nie Guelphe und, wie die Commedia (Inf. X, Par. III/VI) erkennen läßt, auch niemals eigentlich Ghibelline gewesen.

Weitere etrurische Stoffe in der Spektralanalyse von Florenz sind: die Metallarbeit mit Richtung auf künstlerisches Schaffen, der Handels- und Erwerbssinn mit Pflege überseeischer Verbindungen, die Beschränkung aller Politik auf die Stadt mit dem Streben nach ausgedehnter Bürgerfreiheit, endlich eine Orthodoxie mit Jenseitsrichtung dumpfester Art,[1])

[1]) Über die etrurische Hölle: Mommsen, Römische Geschichte (3. Aufl.) I, S. 178.

deren Beseitigung durch fortschreitende Bildung ein Vakuum schuf, das für kirchliche Frömmigkeit ebenso Raum ließ wie für Aberglauben und Frivolität. Überall Gegensätze, die mit einander ringen und ein Leben schaffen, das keinen Stillstand kennt. Dreimal sprengt die Stadt die Mauern, um, ihrem Wachstum gemäß, weiter gespannte sich umzulegen; ihre Münze, der „Floren", hat Kurs im Morgen- wie im Abendlande; ihr Reichtum und ihr Ansehen reizen die Begehrlichkeit der Kurie — und doch fließt Blut in ihren Straßen, denn Familienzwiste (Schwarze und Weiße) spalten die oberen Zehntausend, und der hierdurch geschwächte Adel erliegt der Plebs, in der nunmehr der Streit zwischen den oberen und unteren Zünften beginnt. Machtvoller aber als alles andere und zugleich fruchtbringender erweist sich auch in der etrurischen Schale die in ihr sich vollziehende Blutmischung selbst, die, langsam aber sicher, Keime einer alten Kultur einsenkt in ein frisch aus der Schöpferhand kommendes Volk, und Fiorenza bietet nacheinander der Welt zwei unverwelkliche Wunderblüten: Dantes „Commedia" und die Frührenaissance. So wird Dante Prophet auch des Cinquecento (H. Grimm), wie Homer der des Hochstandes altgriechischer Kunst gewesen war.

Geboren ist Dante (Durante) 1265 am Tage der Florentiner Lucia (30. Mai); diese Heilige handelt daher auch in seinem Gedicht als seine Schutzpatronin und vertritt das Walten des Himmels; in bedeutsamer Weise eingeschoben zwischen Maria, der bittenden Allmacht, und Beatrice, in der er seine Himmelssehnsucht „geschaut" hat[2]) (l'anima tendente

---

[2]) „Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besondern das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie: sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken, oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät", Goethe, Sprüche in Prosa IV. Es wird nie gelingen, die dichterische Sinnbildverwertung besser zu durchleuchten, als hier geschehen. Die drei Tiere im ersten Gesange der Commedia sowie die sieben Mädchen, die Dante im „Irdischen Paradies" den Wagen der Kirche begleiten läßt, sind Allegorien, die Tiere bedeuten Laster, die Mädchen Tugenden. In den Personen aber, die an sich etwas sind, hat auch

a Dio colle ali dell' amore e del pensiero, Frigeri 1865). Von seinen Ahnen weiß er nur, daß Cacciaguida (1105/47 geschichtlich feststehend) ein Italiker, der, von Konrad III. zum Ritter geschlagen, im zweiten Kreuzzuge gefallen ist, eine Germanin gefreit hat aus dem Geschlecht der „Speergewaltigen": Aldiger. Ihr Sohn und dessen Enkel, der Vater Dantes, tragen den Namen Alighiero, dessen Plural Familienname wird. Das Haupt Konradins fällt, als Dante 3 Jahre alt ist. Früh mutterlos erhält Dante Stiefgeschwister aus der zweiten Ehe des Vaters. Als neunjähriger Knabe sieht er die achtjährige Beatrice[8]) — und wird tief ergriffen von ihrer engelgleichen Erscheinung. Mit 18 Jahren sieht er sie wieder, ist von ihrem Gruß beglückt, fühlt seine Dichternatur erwachen, ahnt aber den frühen Tod der Geliebten, der eintritt, als sie 24 Jahre zählt. Er beschließt zu arbeiten, bis er einst fähig sein werde „von ihr zu sagen, was noch von keiner gesagt ist", ein Wort, das er eingelöst hat mit seiner „Commedia". Er heiratet Gemma Donati aus dem ihm feindlichen Hause des Führers der „Schwarzen", die sein Herz durch ihr Mitleid mit seinem Schmerz gewonnen und in ihm wohl auch den tapferen Krieger geehrt hat, worin sie in Florenz nicht allein stand. Dante hatte in der Schlacht bei Campaldino (1289) als Einbruchsreiter (feditore) sich hervorgetan und dadurch allgemeine Achtung erworben. Die tief empfundenen Bilder der jungen Mutter in der Commedia sprechen gegen die Annahme einer unglücklichen Ehe, wenn Dante auch nach Charakter, Schicksal und dem geistigen Liebesleben seiner Jugend nicht für ruhigen Genuß eines Eheglücks bestimmt erscheint und zudem sich selbst einer Periode unedlen Lebensgenusses anklagt, die zwischen 1295 und 1300 zu setzen sein dürfte. Gemma hat die Kinder im Geiste des Vaters erzogen — Peter und Jacob erwerben einen eigenen Bannstrahl der Stadt, kaum als sie diese verlassen haben, um dem

---

Dante das Höhere, das sie uns geben sollen, „geschaut". Sie sind symbolische Gestalten. Darum bleibt Virgil im Gedicht der römische Dichter und Beatrice die Jugendgeliebte Dantes.

[8]) Ihr Familienname ist unbekannt (wir kennen ja nicht einmal den des Frankfurter Gretchens!); Portinari hieß er sicher nicht.

Vater nachzugehen. Auch Beatrice, die jüngste Tochter, hat Dante in seinen letzten Jahren um sich gehabt; nur die ältere (Antonie) scheint in Florenz bei der Mutter geblieben zu sein.

Dante ist zwei Monate hindurch, Sommer 1300, leitender Prior von Florenz gewesen, von der Zunft der Ärzte und Apotheker präsentiert, in die er nach den Kriegen eingetreten war, um als Edelmann weiter staatsbürgerliche Rechte ausüben zu können. Er stellt sich schon hier über die Parteien und verbannt (nach einem Straßenkampf) mit den Häuptern der Schwarzen auch den Führer der Weißen, seinen Freund Guido Cavalcanti. Nach seinem Rücktritt nehmen die Weißen das Stadtregiment in Beschlag, verjagen die Gegner und rufen dadurch die Kurie ins Spiel, die Karl von Valois in die Stadt zu schmuggeln weiß, der Corso Donati mitbringt, das Guelphenbanner hißt und ein Schreckensregiment der Schwarzen herbeiführt. Eins ihrer ersten Opfer ist Dante, der November 1300 Florenz verläßt, um es nie wieder zu sehn, und Februar 1301 amtlich verbannt wird. Er legt später sehr sinnreich seine Vision auf den 25. März 1301, den ersten Tag des (mit dem Frühling beginnenden) Florentiner Jahres, das für ihn das erste seines 20jährigen Exils war. Der Tag ist zugleich (neun Monat vor Weihnacht) der der Inkarnation, auch der (damals kalendarisch festliegende) Todestag Christi, endlich der Tag, an dem der Akt der Weltschöpfung (erstes Kreisen des Seraphs) gefeiert wurde. Es war 1301 der Sabbat vor der Karwoche (Ostern: 2. April), die somit der Handlung der Commedia ihren bedeutungsvollen Rahmen gibt.

Die wenigen Gönner, die Dante besaß, der sich bald auch von den mitverbannten Weißen (bezw. Ghibellinen) entscheidend trennte, waren bald besucht, ebenso die heimischen Bildungsstätten. Paris und Oxford (Dantes Durchzug durch Holland ist nachweisbar) übten ihre Anziehungskraft. Doch ertrug Dante die Fremde nicht mehr, als der junge Luxemburger, Heinrich VII., seine Romfahrt antrat, die Dante, das Beste von ihm hoffend, mit innigem Anteil (vielleicht z. T. auch persönlich) begleitete. Nach dem plötzlichen Tode des Kaisers (24. August 1313) hat Dante, der die Jugendliebe, die Heimat, die Familie, sowie

die wissenschaftlich-schriftstellerische Tätigkeit (s. unten) schon verloren hat und nun auch seine politischen Hoffnungen begraben muß, nur noch acht Jahre vor sich, die er (wohl nach einer Trostreise über Assissi durch den italienischen Süden) der Ausgestaltung seiner großen Dichtung nach einheitlichem Plane widmet. Er weilt erst zwei Jahre in Lucca, dann einige Zeit bei Can Grande in Verona, die letzten vier Jahre bei Guido di Polenta in Ravenna, wo er (kurz nach Abschluß des Gedichts) 56 Jahre alt, am 14. September 1321 stirbt.

Schriften: 1. „Neues Leben" (Vita nuova), vergleichbar mit „Dichtung und Wahrheit" Goethes, Darstellung der Jugendliebe Dantes mit Andeutung seiner Eheschließung, italienische Prosa mit Gedichten, die, wie erst 1859 (und zwar in Amerika, von Ch. Eliot Norton) entdeckt worden ist, völlig symmetrisch eingesetzt sind (zwischen 5 Kanzonen: 2mal 4 und 2mal 9 Sonette, die wie zwischen Pilastern aufgehängte Ehrentafeln wirken); seitdem wichtigstes (noch nicht ausreichend gewürdigtes) Dokument für das Kunstschaffen Dantes, der seine Werke tektonisch aufbaut und uns die Ergebnisse seines Denkens grade dadurch oft klarer vor Augen stellt, als auf andre Weise möglich gewesen wäre. Nur verlangt diese Eigenart des mit der Symmetrie in uns ungewohnter Weise arbeitenden Dichters, daß wir seine Werke — mindestens geistig — auch zu schauen suchen. Und dies wird um so nötiger, als er noch eine zweite Besonderheit besitzt, die ebenfalls schon seine Jugendschrift zeigt: er zieht gleichsam Horizontalen durch jedes seiner Gedichte (selbst durch das prosodisch bereits scharf gegliederte Sonett), indem er nachträglich erklärt, wieviel leitende Gedanken es enthält und bis zu welcher Verszeile jeder reicht. Diese Linien wirken wie feine Drähte, die (auch gelegentlich einmal überklettert von den grünenden Ranken seiner Poesie) das geistige Gerüst nachweisen, auf dessen Erkennen der Dichter Wert legt, und das früher da war als das geschriebene Wort. Unmittelbarer als man bisher annahm, führt somit die Struktur der jeweiligen Dichtung zu Dante selbst, was nirgends mehr zutrifft als bei der Commedia. Schon das „Neue Leben" lehrt, daß die Skizze (besonders die vom Leser selbst gefertigte) ein

wichtigeres Hilfsmittel für das Danteverständnis sein kann als die Anmerkung, zumal die aus der Dichtung herausführende!

2. Monarchia. Lateinische Prosaschrift, um 1300 entstanden, als Bonifaz VIII. Toskana in den Kirchenstaat einverleiben wollte als Preis für die Salbung König Albrecht I., die unterblieb. Dante widerspricht aus ethischen und patriotischen Gründen, prüft die Frage wissenschaftlich und wagt das Wort: „Spricht der Heilige Geist aus den Kardinälen, so spricht er auch aus den Kurfürsten. Der Kaiser ist auch von Gott und bedarf der päpstlichen Bestätigung nicht." Damit hatte Dante sein äußeres Leben seiner Überzeugung geopfert. Fr. X. Kraus nennt Dante den Gründer des Staatsbegriffs, weil er einen so scharfen Blick für alles das hatte, was der mittelalterlichen Stadt (und nicht nur der seinen) fehlte, um wirklich ein Staat zu sein. In der Commedia (Purg. VI, Par. VI u. XIX) ist Dante bereits zum Nationalstaat vorgeschritten.

3. Gastmahl (convivio), 4. Volkssprache (volgare eloquio), Exilstudien, die Dante unvollendet ließ, weil er aus den Stoffen herausgewachsen war; das erstere ein für die Forschung wichtiges Werk, das ein Jahrzehnt beleuchtet, in dem Dante seinen wahren Beruf noch nicht voll erkannt hatte.

5. Die «Commedia», bescheiden vom Dichter so genannt, weil im Volgare (in italienischen Terzinen) geschrieben (Virgils Aeneïs nennt er eine „Tragödie", weil sie die erhabnere Sprache, das Lateinische, spricht); seit 1555 «Divina» (= sublime) genannt. In ihr allein lebt Dante fort. Sie beweist, daß er nicht nur politisch „Partei für sich selbst" (Par. XVII, 69) gewesen ist. Denn sie hat einen Gedankengang, dessen Selbständigkeit ausreicht, die geringe Wirksamkeit Dantes zu erklären, sowohl für *seine* als für *unsere* Zeit. Für die *seine*, weil man nicht sah, welche Umwandlung die Jenseitsbilder erfahren hatten, mit denen man lebte, warum er z. B. die vierstöckige Thomas-Hölle, die zugleich das gleichfalls unterirdische Fegefeuer mit umfaßte, beseitigt und mit wie reinen und hohen Gottesvorstellungen er die der damaligen Höllenfahrer ersetzt hatte; ja nicht einmal, warum er als Dichter seinen Seelen den Schattenleib geben

mußte, den der Weise aus Aquino so streng verurteilt hatte. Für die unsere (denn bis zu ihr war Dante vergessen), weil man der Poesie, sobald sie Talent und Frömmigkeit zeigte, alles erlaubte[4]), hauptsächlich aber, weil man mit dem eignen Wege, d. h. mit dem Suchen nach dem rechten Glauben, zu beschäftigt war, um auch nur zu bemerken, geschweige denn es zu würdigen, daß Dante einen andern Pfad gewiesen hatte. Denn er leitet ja das sittliche Handeln unmittelbar aus der Menschennatur ab und macht es zur Vorbedingung für jedes fruchtbare Gottsuchen. Er wird zum Sänger des christlichen Ideals gerade dadurch, daß er unsern Verstand als das, was er ist, als einen klugen Heiden symbolisiert und es ihm ausdrücklich versagt, zu Gott führen zu können, dafür jedoch ihn das tun läßt, was die weiblich symbolisierte andre Hälfte unsres Innern selbst nicht tun könnte, aber getan sehen will, ehe sie Gott uns finden lehrt. Nur folgerichtig ist es daher, wenn Dante sich von Anfang an als einen Gläubigen und sogar als eine erlöste, zum Heil bestimmte Seele (buona, Inf. III, 127) bezeichnet, sein Credo aber erst im Gottsuchen selbst (im achten Himmel) bildet und ausspricht (Par. XXIV), fast am Ende des Gedichts. Daß das sittliche Handeln wirklich der beste, vielleicht sogar der einzige Weg ist, die Göttlichkeit der christlichen Lehre zu erkennen, hatte Christus (Joh. VII, 17) ja selbst gesagt, und man kann der Ansicht sein, daß Dante das Christentum in seinem Schwerpunkt erfaßt hat, als er den Weg einschlug, den wir ihn gehen sehn. Ihn hat aber sicherlich nicht eine einzelne Bibelstelle, sondern die eigne Erfahrung geleitet, wie sie noch aus der Selbstcharakteristik „Florentiner von Geburt, aber nicht von Sitten" herausklingt, die er, der seine Vaterstadt bis zum Tode geliebt hat, seinem Namen beizusetzen pflegte. Er hat stets auf dem Boden der Wirklichkeit gestanden und

---

[4]) Milton und Klopstock, denen Dante tatsächlich unterlegen ist, arbeiten vielfach mit Anschauungen, die er überwunden hatte. Im „Messias" lebt sogar der Vor-Dantesche Gott wieder auf, dem der Mensch all' seine Bosheit geliehen hat, und der daher Judas erst die volle himmlische Seligkeit schmecken läßt, ehe er ihn vernichtet. Das Dantesche Ischariotbild drückt dagegen, richtig gesehen, nur höchste Seelenpein des Reuigen aus.

dabei von früher Jugend an das Ideal gesucht. Dadurch ist er Persönlichkeit geworden in einer Zeit der unfruchtbarsten Spekulation und der gegenseitigen Vernichtung der herrschenden Gewalten. Er hat die Kurie über den Kaiser und über Aristoteles (bzw. Averrhoës) siegen und auch die entartete Kirche ins Exil gehen sehn. Er hat auf jedem wichtigen Gebiet des damaligen Lebens sich die Frage gestellt: Wie soll es denn gemacht werden zum Wohle des Einzelnen wie des Ganzen? und man kann die Ausführbarkeit seiner Gedanken bisweilen bestreiten, nie aber ihre Redlichkeit, Sachlichkeit und Klarheit und niemals die Weite seines Blicks. Selbst den ersten Vertretern der bildenden Kunst späterer Zeiten kann man ihre Danteverehrung nachfühlen, wenn sie Wirkungen erstrebten, die er als erreicht schildert bei nur geistig geschauten Werken (Marmorfries, Mosaik uud Wolkenbilder, Purg. X, XII, XV), oder wenn sie empfanden, wie er sie lehrte die Natur zu sehn. Seine wahre Größe aber ruht auf der Tatsache, daß er eines solchen dankbaren Aufblicks würdig wäre nicht nur seitens der Mächte, die er in Einklang zu setzen bemüht war, nicht nur von seinem Lande, an dessen Einigung er geistig mitgearbeitet, und der Sprache, die er unsterblich gemacht hat, sondern auch von jedem von uns. Er ist als ein wahrer Erzieher der Menschheit noch heute zu werten, und zwar lediglich durch sein eigentliches Lebenswerk, dem eine ganz bestimmte Sonderstellung zu wahren ist unter seinen Schriften, und das auf jeder Seite den Beweis dafür bringt, daß er ein inneres Recht besessen hat, es als „Ich-Roman" zu geben. Es muß ihm gelungen sein, in sich eine „gute Ehe", sozusagen, herzustellen zwischen dem Sinn für die Welt und dem Streben nach oben, zwischen seinem „Denken" und „Sehnen" (Schiller), zwischen Virgil und Beatrice. Darum kann keine Lebensenttäuschung ihn wirklich unglücklich gemacht haben, und, weil er die Welt nicht flieht, sondern den Himmel in sie herabholt, ist er der wahre Lehrer irdischen Glücks!

Die auch heute noch nicht ruhenden Versuche, Dante vor den Wagen der eignen politischen oder religiösen Überzeugungen zu spannen, sind in Wirklichkeit Huldigungen für den Dichter der Commedia und am treffendsten charakterisiert

vom Genfer Ästhetiker[5]), der dem Kunstwerk sein Recht wahrt. Ehe wir entscheiden, wo Dante hingehört, wird man seinen Gedankengang festzustellen haben, wozu eine ernstere Würdigung seiner Ausdrucksmittel gehört, als bisher hat erreicht werden können. Von allen Dantefragen muß die nach Art und Wert seiner Technik noch heute als die umstrittenste bezeichnet werden. Eine einfache Folge hiervon ist, daß auch über Inhalt und Bedeutung des Gedichts eine wirkliche Einigung unter den Forschern noch nicht hat erzielt werden können. Doch finden sich solche gerade heute mehr als je zu gemeinsamer Arbeit zusammen, selbst aus sonst getrennten Lagern.[6]) Italien hat in De Sanctis einen ästhetischen Führer erhalten, wie Deutschland ihn in Schelling besaß, dessen Wort: „Im Allerheiligsten, wo Religion und Poesie verbündet, steht Dante als Hohepriester und weiht die ganze moderne Kunst in ihre Bestimmung ein", wohl das Beste ist, was in solcher Kürze über Dante gesagt werden kann.

Auch die philosophische Eingliederung Dantes, die im Auslande wie im Inlande immer von neuem versucht wird, will den Dichter ehren, wird sich aber entschließen müssen, ihm eine eigne Seite zu widmen und ihm außerdem seine Laute in der Hand zu lassen. Vielleicht gibt es einmal eine Philosophie der Commedia. Dante jedenfalls hat die strengere Wissenschaft erst als Mann kennen gelernt, und die Philosophie seiner Zeit ist ihm Episode geblieben. Er hat versucht, sie dichterisch zu verwerten und hat sich ihr entzogen, als

---

[5]) Étrange destinée que celle du poète! Il était monarchiste et on l'a fait républicain, il était catholique et on l'a fait protestant, il était virgilien et on l'a fait romantique, il était pour l'empire allemand et plus que tout autre il a servi à fonder la nationalité italienne. Tous l'ont traité comme il avait traité Virgile, en le prenant bon gré mal gré pour guide et en le forçant de marcher devant eux. Tous lui ont dit: «Tu es si beau, que ta pensée doit être la nôtre». Et cette pensée, commentée au gré de chacun, transformée, rajeunie, avancée de siècle en siècle, demeure immortellement moderne, parcequ'elle est contenue dans une impérissable œuvre d'art. Marc Monnier.

[6]) Der König von Italien ist Protektor aller Dantestudien seines Landes, und Papst Leo XIII. gründete eine eigne Dantekanzel und besetzte sie mit einem Forscher ersten Ranges, der (als «praelato domestico di Sua Santità») zu seiner Umgebung gehörte.

dies sich als unausführbar erwies. In der Commedia lehnt er sie auf das bestimmteste ab, um zu der ethisch-religiösen Wahrheit zu gelangen, die ihm sein Genius gezeigt und die er dann, Stein auf Stein setzend, in heißer Arbeit vor uns ausgestaltet hat. Überraschend wirkt die Sicherheit und Vielseitigkeit, mit der Dante den Entwicklungsgedanken handhabt, den wir als Errungenschaft der letzten Jahrzehnte zu betrachten gewohnt sind. Das Wunderbarste aber ist, daß Dante uns — als Dramatiker — eigentlich das Recht genommen hat, von „Scholastik" da zu sprechen, wo sie in seinem Gedicht wirklich erscheint. Denn offenbar könnte seine Beatrice auch lediglich als fromme und hochgebildete Frau das sagen, was wir von ihr hören.

Deutschland sollte vor allem die Duldung gegen Andersgläubige von Dante lernen. Sie geht, die Heiden mitumfassend, weit über die Boccaccio-Lessingsche der drei Ringe hinaus, hat aber außerdem ihr eignes Zeichen in der religiösen Grundlage, die der Dichter ihr gegeben hat: Ihm ist Gott allein der zum Urteil Berechtigte! Goethe aber wird, je länger je mehr, sich auch für die Dante-Gewinnung als der beste Helfer erweisen, nicht nur infolge der Bewunderung, die er doch schließlich für Dante hegte, auch nicht allein wegen des nicht hoch genug anzuschlagenden Beistandes, den er uns für das Erfassen symbolischer Gestalten gewährt, sondern weil er in der Verwertung eines von der Volksseele geschaffenen Stoffs zu philosophischer Idealdichtung der unmittelbare Nachfolger Dantes ist und es uns daher erleichtert, im scheinbar beibehaltenen, tatsächlich aber umgewandelten Kleide der Nationalphantasie die vom Dichter ihr eingehauchte Seele zu finden. Er begleitet uns, wenn wir verwerten, was er noch nicht besaß: die Philaletes-Arbeit, die mehr geleistet hat, als Goethe von ihr erwartete, die Nortonsche Aufdeckung der Symmetrietechnik Dantes und den Text, den Karl Witte so weit uns gab, als er ohne Handschrift des Dichters zu leisten war. Goethes Wort von den „zwei Kerlen" aber, über die man sich freuen soll, statt über ihre Größe zu streiten, wird, ohne Schiller von ihm zu lösen, ihn je länger je mehr auch mit Dante verbinden.

II.

Die Göttliche Komödie.

Welch hoher Dank ist dem zu sagen,
Der frisch uns an das Buch gebracht,
Das allem Forschen, allem Klagen
Ein grandioses Ende macht.
Goethe an Streckfuß,
den Dante-Übersetzer.

A. Die Hölle. (L'Inferno.) 34 Gesänge.

Dantes Hölle hat einen Gesang mehr als die andern beiden Teile, weil sie den Programmgesang mitenthält, der die Zahl der 3 × 33 = 99 Gesänge der drei Lieder (cántiche) zur 100 ergänzt. In wunderbarer Klarheit gibt der Dichter gleich hier Auskunft über das Problem und über die Art, wie er es lösen will:

Verirrt im dunklen Walde (verstrickt in Irrungen des Lebens) sieht Dante die Sonne (der Tugend) aufgehn hinter einem Berge, den er sofort zu ersteigen versucht. Drei Tiere treten ihm hierbei entgegen. Das erste, den bunten Luchs, (In-vidia, falsches Sehn, Matth. V, 29) war er zwar zu überwinden im Begriff (Neid war ja sein geringster Fehler, Purg. XIII, 134), aber der Löwe (Hochmut) stellt ihn (er war stets ein Stolzer, Purg. XIII, 136) und die Wölfin (Habsucht) zwingt ihn zum Rückzuge (noch der Anruf an sie, Purg. XX, 19, atmet das Bewußtsein, ihr im Leben unterlegen zu sein; erst später ergibt sich, daß Dante sich hier nicht des Geizes, wohl aber der Verschwendung anklagt); er findet erst, am Fuße des Berges wieder angelangt, seinen Retter in Virgil. Dieser bleibt nach dem Gesetz der höheren Dichtung (Goethe) durchaus der römische Dichter, ist aber zugleich Träger des Menschenwissens. Seine Prophezeiung des staatlichen Retters (in die Anspielung auf den mächtigen, gerechten, aber bedürfnislosen Tataren — „Chan" gekleidet, von dem Marco Polo erzählt hatte) gibt die verstandesmäßige Erwägung, daß nur ein weltlicher Franz von Assisi die aus Habsucht hervorgegangenen Schäden der Zeit und des Landes heilen könnte. Er wird als Windhund angekündigt, weil ein solcher der Wölfin überlegen ist. Erst jetzt wendet Virgil der persönlichen

Not Dantes sich zu mit der Anforderung an den Dichter, ihn zu begleiten die Hölle hinab und den Berg hinauf! Dann werde Dante die „würdigere" Führerin finden, die ihn zu den Seligen bringen werde, wohin er selbst niemand führen dürfe: Gott will nicht verstandesmäßig ergriffen werden, verleiht aber dem, der ihn in richtigem Zusammenwirken seiner Seelenkräfte zu suchen weiß, das höchste Glück!

Der Plan für das Handeln ist damit entworfen. Wir haben seiner Ausführung entgegenzusehen.

Jetzt erst beginnt das „Lied von der Hölle" mit dem Musenanruf, in dem Dante sich selbst zu der vornehmen Gesinnung ermahnt, die er das ganze Gedicht hindurch bewährt.

Skizze 2.

Die beiden Dante-Treppen.



Der Dichter, der in den sinkenden Abend hinein dem Führer vertrauensvoll gefolgt war, stutzt nach den ersten Schritten und löst damit die Erzählung Virgils von seiner Berufung durch Beatrice aus. So erhalten wir noch vor Eintritt ins Höllentor einen „Prolog im Himmel", der uns die drei heiligen Frauen zeigt: Maria, Lucia und Beatrice,

und zugleich das, was der Dichter innerlich erlebt haben muß, ehe er schrieb: die göttliche Weisung, an der Hand des Verstandes den Weg zu gehen, den nur dieser uns zu führen vermag, und der vollendet sein muß, ehe die Entsühnung erbeten werden kann.

Das Höllentor berichtet seine Entstehung und ist unverschlossen. Gott schuf Hölle und Berg, ehe denn Menschen waren, aber erst mit Christi Niederfahrt zur Hölle ist diese die erste Strecke des nunmehr jedermann ‚offnen Heilsweges geworden, der zur Wiedergewinnung des irdischen Paradieses führt! Damit benutzt Dante Vorstellungen, die er vorfand: die Lage der Hölle in der Erde und die des Paradieses auf der Berginsel im Ozean, und gab ihnen in genialster Weise Zusammenhang und tieferen Sinn. Die Durchquerung des Erdballs, der Niederstieg und Aufstieg durch die Totenreiche ist erst ermöglicht durch Christus, der damit nur ausführte, was der Vater, als er Luzifer stürzte, bereits geplant hatte: die Erlösung des Lebenden.

Hinter dem Tor (in der Erdkruste, die zunächst durchschritten werden muß) liegt die Vorhölle, die zu dauerndem Aufenthalt die „Lauen" birgt (die zu feige waren zwischen Gott und Satan sich zu entscheiden, und zwar der eigentlichen Hölle entgangen, aber doch des Himmels unwürdig befunden sind), während durch sie hindurch die schuldbewußten Verdammten (das Weltgericht hat noch nicht stattgefunden, wohl aber das der Todesstunde) zum Acheron eilen. Hier setzt Charon (Dämon der Hölle) sie über. Dante bricht zusammen und erwacht jenseits. Daß Charon ihn in seinen Totenkahn nicht aufnimmt, überrascht nicht, wohl aber, daß Dante sich schon hier die Seligkeit zuspricht, was tiefen Einblick in seinen Gedankengang gewährt. Eine ähnliche Bedeutung würde Virgils Belehrung über das Verhältnis der Taufe zum Glauben haben, die im Limbus, angesichts der tugendhaften Ungetauften fällt, wenn hier der Text feststände.[6]) Ich bin überzeugt, daß Dante hier den Glauben ein Erzeugnis der Taufe genannt hat, was ganz dem Augenblick angemessen ist, in dem

---

[6]) Ich lese patre (IV, 36) statt parte bez. porta, bestärkt hierin durch die Verwendung von matre, Inf. XIX, 115.

er den Großen aus vorchristlicher Zeit seine Huldigung darbringt. Daß sie in hoffnungslosem Sehnen leben müssen, erfordert die Ehrfurcht vor dem Christentum. Virgil berichtet das Erscheinen des Heilands als Augenzeuge; Homer nimmt Dante in seinen Sängerkreis auf und läßt ihn Krieger und Fürsten (in beiden Gruppen auch edle Frauen), sowie die Philosophen schauen und schließlich auch einen Blick in die ungezählte Schar der übrigen erlesenen Geister tun.

Der Dichter hat damit den ersten der traditionellen neun Höllenkreise dargestellt, so daß unter Minos, dem Höllenrichter, an dem er jetzt vorbeikommt, nur noch acht zu zeigen sind. Diese bilden, zwischen Minos und dem im Mittelpunkt der Erde festsitzenden Luzifer, die eigentliche Hölle und zugleich sieben Sündenstufen, da auf der mittelsten (IV) zwei Kreise (5 und 6) vereinigt sind, der Styx und die „Flammenstadt" Dis, die nur verschiedene Arten desselben Lasters, der „Trägheit zum Guten" (accidia) veranschaulichen. Über dieser Mittel- und Hauptstufe, auf der die „obere" Hölle in die „untere" übergeht, liegen die 3 Stufen der leichteren, unter ihr die 3 der schwereren Schuld. Nur so war es möglich, das allmähliche Sinken des Sünders von Stufe zu Stufe darzustellen und zugleich (woran dem Dichter viel lag) den Eindruck zu geben als sei die Hölle nach Aristoteles gebaut[7]), während in Wahr-

[7]) An dem vergeblichen Versuch, Aristoteles und Christus in ihren Lehren zu vereinen, war die Scholastik gescheitert. Dante erreicht dies an sich erstrebenswerte Ziel in einfachster Weise durch Einsetzen der Menschennatur, die Gott auf das von ihm vorausgedachte Christentum hin geschaffen und in die der große Grieche einen so tiefen Einblick gewonnen hat. Hier müssen also beide Wahrheitslehrer im wesentlichen übereinstimmen. Dante bemüht sich daher, die Hölle möglichst nach Aristoteles zu bauen, der gelehrt hatte, daß Unmaß den Menschen schädige (obere Hölle) und Gewalt und Trug (untere Hölle) ihn verderbe. Die christliche Erziehung des Berges geht sinngemäß den umgekehrten Weg. Nur die Siebenzahl der Sünden war beiden Lehrern fremd. Hier mußte Dante nachhelfen (von den acht Seligsprechungen Christi verwendet er z. B. nur sechs, und teilt die letzte — Hunger und Durst nach Gerechtigkeit — dann wieder, um auf sieben zu kommen), aber der Zweck ist erreicht. Der falsche und der richtige Gebrauch der Menschennatur sind einander gegenübergestellt. Nur so wird auch der Gottesgedanke verständlich, der Hölle und Berg schuf, der Menschheit zu helfen. Gott sah voraus, daß sie ohne diese Erziehung zur Selbstkenntnis das Paradies nicht behaupten, mit ihr aber fähig werden würde, es wiederzugewinnen.

heit die von Dante neu geordneten und neu benannten sieben Hauptsünden die Gliederung bestimmt haben, die zugleich maßgebend bleibt für die beiden andern Teile der Dichtung. Die drei leichteren Sünden sind: 1. Sinnenlust, 2. Schlemmerei, 3. Geiz und Verschwendung. In ihnen wird das Unmaß getadelt, das auch an sich erlaubte Genüsse zur Sünde macht und mit Naturnotwendigkeit zu dem im Styx bestraften höchsten Unmaß führt, damit aber zum ersten Stadium der „Trägheit", der noch unbewußten, aber doch schon praktischen Gottlosigkeit. Bis hierher haben wir aber doch nur Schwachheits-Sünden vor uns (obere Hölle); schon der nächste Schritt, der nicht einmal tiefer, sondern auf derselben (IV.) Sündenstufe nur näher zum Satan führt, öffnet die untere Hölle mit dem bewußten Verzicht auf Unsterblichkeit (wissenschaftliche Gottlosigkeit, bzw. die der Gebildeten) und zeigt uns die Sünder.

Den Eintritt in die Stadt muß den Dichtern ein Himmelsbote öffnen, da es sich hier um für Virgil unlösbare Fragen des Verhältnisses zur Gottheit handelt. Nur trägt dieser Bote nicht christliche Abzeichen, da auch Heiden (Epikur) zu den Denkern gehören, die ein Fortleben der Seele nach dem Tode geleugnet haben. Dieser stärkere (auch jede Verheißung ablehnende) Grad der „Trägheit zum Guten" beseitigt gleichsam den letzten Riegel, der den bis hierher Gesunkenen vor der schwereren Schuld noch hätte bewahren können. Der aus der Trägheit entstandene Zorn, der bereits im Styx zum Kampf aller gegen alle geführt hat, tobt sich nun aus in der Gewalttat, die in den drei Ringen der nächsten (V.) Sündenstufe (Kreis 7) in Mord, Selbstmord und Gotteslästerung in die Erscheinung tritt. Die beiden untersten Stufen jedoch (Kreise 8 und 9) — auch räumlich wesentlich tiefer gelegt als alle andern — gehören der Welt des Truges und bilden das Reich der drei Tiere, die den Dichter gehindert haben, im ersten kühnen Anlauf zur Tugend aufzusteigen. Hier erst lernt er sie ausreichend kennen, um sie in sich überwinden zu können. In der Oberstufe herrscht der Luchs mit dem unheilvoll scharfen Auge, in der untern der Löwe, während die Wölfin (der I, 100 von ihr gegebenen Charakteristik entsprechend) beide Stufen durchläuft, und, bald mit dem Luchs, bald mit dem Löwen sich parend, Tatsünden zeugt. Die

obere (vorletzte) Stufe (VI.) zeigt denjenigen Trug, der noch keinen Vertrauensbruch einschließt, in zehn, die untere (letzte, VII.) den gegen die uns von Natur Nächststehenden in vier Spielarten, deren jede schwerer wiegt als die ihr vorhergehende und deren letzte uns vor den Satan stellt. Mit hoher Kunst sind dabei die Übergänge behandelt von einer Sünde zur andern. Die letzten „Gewalttätigen" waren die Wucherer, die Gottes Gebot nicht achteten, das uns die Arbeit vorschreibt. Sie leiteten über zum Betruge, der ihrem Gewerbe nicht fernbleiben kann. Den Übergang vom Truge leichterer zu dem schwerer Art bilden die Giganten. Gesellt sich zum betrügerischen Charakter der von ihnen geübte gewalttätige Hochmut, so entsteht der Verrat, der in den vier Unterstufen: Familien-, Landes-, Freundes- und Erzverrat rasch in den tiefsten Höllengrund führt, wo der dreiköpfige Luzifer Brutus und Cassius, die Mörder ihres kaiserlichen Wohltäters, und vor allem Judas Ischariot, den am tiefsten gefallenen Sünder, straft.

Sämtliche Körperqualen sind in Wahrheit Seelenleiden. Die Seele hat den Schattenleib aus Luft geschaffen (Purg. XXV); er ist ganz mit Seele gefüllt. Schon die Wespe, die den Feigen der Vorhölle straft, sticht nicht in Fleisch, sondern in die Seele. Alle Strafen sind Fortsetzungen und Folgen des sündhaften Lebens: die im Sturm sinnlicher Leidenschaften gelebt haben, finden wir im Sturm der Hölle, die Schlemmer im Schlamm, Geizige wie Verschwender vollbringen mit größter Anstrengung (Lasten wälzend durch den Halbkreis ihrer Stufe und bei jeder Begegnung sich scheltend) etwas Entgegengesetztes und doch gleich Unnützes; die Mörder stehn im Blutgraben, die Selbstmörder sind Sträucher geworden und dürfen auch nach Auferstehung des Fleisches nicht wieder in den Leib, den sie eigenmächtig verlassen haben; auf die gegen Gott und die eigne Natur Gewaltsamen geht der Feuerregen Sodoms nieder; die Verräter stecken im Eise, in das der Flügelschlag des Satans, kraft des kalten Hauchs seiner Unliebe, den kochenden Cocyt gewandelt hat. So stellt in eindrucksvollen und durchweg leicht verständlichen Bildern die Hölle die Gefahren dar, die Gott in die Menschennatur gelegt hat und in deren Überwindung wir zu „glücklichen" Menschen heranreifen sollen. Wie sehr Dante aber darauf gerechnet hat, daß sein Bild

nicht nur gelesen, sondern „geschaut“ werden soll, geht u. a. aus seiner Vorführung des Malebolge-Feldes (Kreis 8, Stufe VI) hervor, das uns zehn Gräben in zwei Gruppen zu je fünf zeigt, deren mittelster jedesmal seine Spitze gegen Bonifacius VIII. richtet. Zweimal macht uns der Dichter hier zu Zeugen eines Maximums seiner sittlichen Entrüstung. Die zwei Gräben vorher hat er stets mit steigender innerer Bewegung überschritten, die zwei nachher sieht er immer mit sichtlichem Abschwellen seines Zornes, und zweimal wendet er dasselbe Mittel — grotesken Humor (Teufelshetze XXII., Prügelszene XXX.) — an, um die Spannung der Seele zu lösen und diese für neue Eindrücke empfänglich zu machen. Solche Dinge müssen, ebenso wie die Größe, ja die Art seines Abstiegs von Stufe zu Stufe mitbeachtet werden, wenn wir der Kunst der Darstellung gerecht werden und zugleich das ethische Urteil Dantes erfassen wollen. Er ist reicher an Mitteln als jeder andere Dichter. Schon die scharfe Gliederung in Stufen hat ihre eigene Sprache. Dante kann Franziska bemitleiden, Farinata ehren, dem Kanzler Vineis die Ehre retten, seinem Lehrer Brunetto aus bewegtem Herzen danken, Odysseus als Führer, Forscher und Seehelden feiern und Ugolinos Leid in ergreifendem Bilde darstellen, ohne die Schuld aller dieser Sünder berühren zu müssen, die durch den Ort, an dem er sie findet, ausreichend gekennzeichnet sind.

Mit großer Feinheit ist die ganze Höllenfahrt hindurch sein eignes Seelenleben gezeichnet; Dante lernt allmählich das Mitleid soweit dämpfen, als die Ehrfurcht vor dem Gott, der hier gestraft hat, es fordert; er erlernt ebenso schrittweis die richtige Art mit den Verdammten zu verkehren, die sich selbst verschieden charakterisieren, auch vom Dichter verschieden behandelt werden, und meisterhaft, ja mit malerischen Wirkungen weiß Dante sein Bild abzutönen. Der unter Berufung auf seine Macht, zu binden und zu lösen, die Sünde heischende Papst hebt sich von einem Hintergrunde ab, den das offene Geständnis der Verdammten bildet, und scheint, obwohl nicht anwesend, schuldiger als sie, ja selbst als Vanni Fucci und Bertrand de Born, die neben ihm stehen und freimütig Auskunft geben über ihre Taten. Jedes Einzelbild ist plastisch, jedes hebt das andere; selbst Fels und Wasser, die einzigen

Elemente der Höllenlandschaft, helfen zur Anschaulichkeit. Die Wanderung bietet uns nirgends Schwierigkeiten, sie uns vorzustellen. So wunderbar sie ist, so natürlich scheint alles in ihr zuzugehen, und jedes Ereignis lockt bei ihm zu verweilen und lohnt damit, daß es eine Fülle feiner Beobachtungen enthält, die sich erst langsam erschließen. Mit wunderbarer Kraft trifft Dante bei höchster Kürze den treffendsten Ausdruck und jede Erscheinung wird in ihrer Wirkung erfaßt: das einfache „Tot war ich nicht, aber auch nicht mehr lebend" (XXXIV, 25) beim Erblicken Luzifers als Beispiel für beides. Niemand kann die Kunst erschöpfend darstellen, mit der Dante seine Hölle dem zeigt, der ihn „schauend" zu begleiten versteht. Niemand aber darf verkennen, daß das Ganze doch einen einzigen klaren Gedanken gibt: die furchtbare Wahrheit, daß der Mensch, sobald er seinen Neigungen zügellos sich hingibt, vom ersten Sichgehenlassen einer Franziska von Rimini unaufhaltsam gleitet, im Styx bereits so tief sich findet, wie die, die vorsätzlich von Gott sich getrennt haben, und bei Judas ankommen kann, fast ohne des Fallens sich bewußt geworden zu sein.

Das ist der Teil der Lehre Dantes (dottrina IX, 62), der in das Lied von der Hölle gehört. Ihm folgt unmittelbar die Anwendung, die der von dieser Erfahrung Erschütterte zu machen bestrebt sein muß. Es gilt dieselben Stufen hinanzugehen aus der Schuld in die Freiheit. Die Hölle erlaubt kein Zurück. Virgil aber weiß, wo dieselbe Treppe noch einmal gebaut ist, und er hat verheißen, sie zu finden. Mit der Umkletterung des Satans, die Dante (am Halse Virgils hängend) vollzieht, hat er den Aufstieg begonnen, der erst in der Himmelsrose enden und ihn dann erst zum vollberechtigten Bürger des irdischen Paradieses machen soll.

Zunächst taucht er in der Morgenfrühe des zweiten Tages am Strande der Berginsel im Ozean auf, am Fuße des Berges der Läuterung.

B. Der Berg der Läuterung. (Il Purgatorio.) 33 Gesänge.

Der zweite Teil der Dichtung macht uns Schwierigkeiten, weil wir den klaren Gedanken nicht in uns haben, der den

Dichter beherrschte: Auf seinem Berge erzieht Gott die Erlösten zur Seligkeit, und die im vollen Bewußtsein ihrer Mängel Gestorbenen geben sich mit demselben Grade der Leidenschaft, die sie auf Erden zur sündigen Neigung trieb, den Bußübungen hin, die gegen jede solche hier vorgesehen sind. Sie haben aber noch ein zweites Verlangen: aufzusteigen zu Gott; und das Wesen des Läuterungsvorgangs, dem wir beiwohnen, liegt darin, daß jede Seele selbst entscheidet, wann sie ihn an der einen Stelle beendet hat, um ihn an der nächsthöhern fortzusetzen und so dem Paradiese sich zu nähern. Faßt sie einen solchen Entschluß — in Ausübung der Willensfreiheit, die Dante als das erste Vorrecht des (denkenden) Menschen betrachtet, und die damit das eigentliche Thema des Berges wird — so bebt der Berg, und alle auf ihm in der Arbeit an sich begriffenen Seelen begleiten dann mit einem Halleluja! das Aufsteigen der einen, das ihnen auf diese Weise bekannt gegeben wurde.

In diese Welt tritt der Lebende an der Hand Virgils, was uns verpflichtet, der Danteschen Ersteigung des Berges den Charakter eines intellektuellen Fortschreitens zu erhalten, wie ihn der Niederstieg durch die Hölle trug. Dies um so mehr, als grade hier (XVIII, 46—49) Virgil sich den Träger des Menschenwissens nennt. Der Dichter bezeichnet den Berg (III, 3), noch ehe er ihn selbst betreten, als das Ziel, „wohin Vernunft uns spornt". Er hat damit alles getan, um ihn vor Mißdeutungen zu bewahren, wie schon die Bezeichnung „Fegefeuer" sie hervorruft. Jeder unbefangene Leser aber wird die Sicherheit bewundern, mit der Dante seinen Gedanken: darzutun, wie die beiden höchsten Segnungen des Christentums erworben werden, der sittliche Aufstieg und die religiöse Befriedigung, festhält durch die Fülle der ihm auch hier sich aufdrängenden Bilder. Es ist das Mittelstück seiner Dichtung, mit dem er Hölle und Himmel zum Dreibilde zusammenschweißt. Es ist der wichtigste Teil seiner Arbeit. Das Verständnis Dantes steht und fällt mit dem seines „Purgatorio!" [7])

---

[7]) Wo dies Wort (wie an so vielen Marmorpfeilern italienischer Friedhöfe) über dem zum Einschieben des Geldes bestimmten Schlitze steht, versteht man ihn nicht.

Dante hat den Berg im Rücken, als er die Sterne wieder grüßen darf; die Morgenröte vor ihm beginnt den Aufgang der Sonne zu verheißen. Erst zum Mittag sich wendend sieht er das südliche Kreuz (von dem Marco Polo ihm erzählt haben muß) und gibt dessen vier Sternen die Bedeutung von vier Begleiterinnen Beatrices, die wir später (als irdische Tugenden) mit der Herrin niedergestiegen im Garten Eden finden. Nach Norden schauend erblickt er Cato von Utica, den Hüter des Berges, dem er mit Virgil huldigt und von dem er die Weisung erhält, sich mit dem Schilf des Strandes, der Pflanze der Demut, zu gürten, als beste Vorbereitung für das, was er unternehmen will. Eine ebenso stimmungsvolle wie bedeutsame Einführung in das zweite Totenreich haben wir mit diesem ersten Berggesang erhalten. Das Landen erlöster Seelen knüpft nunmehr den Berg an das Leben (auch geographisch an das bewohnte Land) und fördert die Handlung. Das Eilen zum Berge (III) führt in ungezwungener Weise eine Selbstcharakteristik Virgils herbei, die alle früheren und späteren dadurch zusammenhält, daß er sie ausdehnt auf die Philosophie überhaupt, der er sich zuzählt, und der er dennoch mit höchster Einsicht bestimmte Erkenntnisgrenzen setzt.

Nun aber beginnt der Berg, und zunächst der bedeutungsvolle Vorberg, durch seine Gestalten zu wirken. Der Dichter führt uns durch vier Gruppen von „Säumigen", d. h. von solchen, die ihrem Leben zwar eine gute Richtung, nicht aber den Inhalt, und auch nicht den Abschluß gegeben haben, der ihrem Verhältnis zu Gott entspricht. König Manfred, der im Kirchenbann gestorben, führt die erste Gruppe, deren Verschulden wesentlich größer ist, als die der drei andern, die gleichfalls (durch träumerisches Wesen, Plötzlichkeit ihres Todes bezw. Staats- und Amtsgeschäfte) verhindert worden sind, auf ihr Erscheinen vor Gott sich zu rüsten. Die erste Gruppe findet Dante unten am Strande, die andern dicht übereinander erst am Gipfel des Vorberges, nachdem er in der Mauer fast senkrecht aufgeklettert ist und noch einen steilen Berghang erstiegen hat. So gliedern sich diese Seelen von selbst in zwei Büßerschichten, die die Zahl der sieben

Läuterungsstufen des eigentlichen Berges zur Neun ergänzen.[8]) Zu beachten bleibt ferner, daß der lange Aufstieg von der untern zur obern Schicht dieser Säumigen ganz ebenso ein Ausdruck ist für Dantes Ehrfurcht vor der Kirche (deren bindende Gewalt er durch Seligsprechung eines von ihr Gebannten einzuschränken wagt) wie der große Höhenunterschied, der in der Hölle den Trug von der Gotteslästerung trennte, eine Huldigung vor der Wahrheit bedeutete. Man muß bei Dante die Örtlichkeit im Auge behalten, die er (in homerischer Weise) damit schildert, daß er ihre Durchwandrung erzählt. So zeigt unser „Vorberg" noch eine zweite Eigenheit, die beim Hauptberge sich fortsetzt und den Gegensatz zur Hölle auch äußerlich sichtbar macht. Wie dort die Abhänge immer steiler wurden (erst zum Styx, dann zur senkrechten Wand vor dem Feld des Truges, dann zu Luzifer), so zeigt der Berg dreimal den senkrechten Felsen und darüber jedesmal immer weniger steile Hänge. Dante rechnet darauf, daß diese Anordnung sich selbst erklärt: der Fall des Menschen vollzieht sich mit zunehmender Schnelle, der Aufstieg wird leichter, je weiter man kommt, nur braucht er mehr Kraft und Zeit! In 24 Stunden hat Dante die Hölle durchschritten, er braucht vier Tage, den Berg zu ersteigen, und die steile Wand vor der Petruspforte trägt ihn Lucia hinan. Damit will er sagen, daß Himmelsgnade dazu gehört, das Läuterungswerk überhaupt beginnen zu können. Auch sein Aufstieg von der Pforte zum ersten Läuterungskreise ist ohne Wiedergewinnung des Bildes der von Dante innerlich geschauten Örtlichkeit nicht zu verstehen. Denn er hat hier sich einen mehrfach gewundenen Tunnel gedacht, dessen Eingang die Pforte ist, in der der Engel mit dem Flammenschwert ihm sieben P (Anfangsbuchstabe des Wortes peccato, Sünde) in die Stirne zeichnet. Bei einem „Nadelöhr"[9]) (cruna, X, 16) tritt er auf den ersten

[8]) Skizze 2 stellt den bedeutungsvollen Parallelismus dar zwischen Hölle und Berg, der sich bis zu gewissem Grade in den Himmel hinein fortsetzt: 7 Sündenstufen in 9 Höllenkreisen, 7 Läuterungsstufen in 9 Büßerschichten, 7 Planeten in 9 Himmeln; über jedem Teil etwas, das die 9 zur 10 ergänzt: Vorhölle, Irdisches Paradies und Himmelsrose (Skizze 3).

[9]) Die Fußgängerpforten in den Toren Jerusalems waren solche „Nadelöhre", durch die ein Kamel nicht hätte gehen können. Den

Sims heraus. In einfachster Weise hat er damit das Problem gelöst, die offnen Simse des eigentlichen Läuterungsberges durch eine Pforte verschließen zu können, und zugleich uns befähigt, seine Seelenstimmung nachzufühlen. Er hat eine Zeitlang dem Auge nichts bieten und nur durch das Ohr Eindrücke aufnehmen wollen: den Orgelklang des hinter ihm sich schließenden Petrustores und den noch fernen Paternostergesang der einstigen Stolzen im ersten Kreise des Berges.

Mit dem Heraustreten aus dem Gewölbe steht Dante zum drittenmal vor einer senkrechten Wand und erblickt auf ihr den von Gott geschaffenen Marmorfries mit den drei Demutsbildern (Maria, David, Trajan). Sie sind der „Sporn" zu der Tugend, die es hier zu erringen gilt. Mosaikbilder, gleichfalls göttlichen Ursprungs, stellen im Fußboden dieses Kreises das Ende der Hochmutssünder dar (Luzifer, Gigant, Eryphile rc.) und erinnern damit an den letzten Höllenkreis. Sie sind der „Zaum", der von der Sünde zurückhalten soll, mit der hier die Büßer ringen. Diese Doppelmahnung findet in jedem Kreise statt: im zweiten sind es Stimmen, die die anregenden und die abschreckenden Beispiele geben, da die Büßer, die in ihm das richtige Sehen erlernen sollen, mit künstlich geschlossenen Augen uns vorgeführt werden. Im dritten Kreise, in dem der Zornige zu seiner Besserung im Rauch wandelt, werden diese Mahnungen von Wolkenbildern gegeben, im vierten, wo die einstigen Trägen laufend ihr „strebendes Bemühen" dartun, rufen sie sich solche selbst zu rc. Die Beispiele des Lasters entsprechen stets den in der Hölle in gleicher Höhe bestraften. (Skizze 2.) Der Berg verstopft die Quellen, aus denen die in der Hölle bestraften Untaten flossen. So sind Geizige und Verschwender im drittletzten Bergkreise (ebenso vereint wie in dem gegenüberliegenden dritten der Hölle) in den Staub gestreckt, dem ihre Erdenarbeit galt; die Schlemmer werden durch Tantalusqualen

Tunnel hat sich Dante in dem gewundenen Bergrücken gedacht, der auf der halben Höhe des Vesuvs vom Observatorium nach dem eigentlichen Kegel des Berges hinanführt und bis vor kurzem noch 1 Kilometer weit verfolgt werden konnte. Zur Zeit Dantes ruhte der Vesuv und trug einen Wald (Garten Eden) auf seinem Gipfel.

erzogen, da Fruchtbaum und Quell vor ihnen zurückweichen, und der Flammengürtel des letzten Kreises tötet die Sinnenlust, deren Opfer wir im Höllensturm der ersten Sündenstufe sahen.

Nicht ganz so leicht zu verstehen wie diese grundlegende Technik der beiden Treppen ist das Verhalten, das Dante für sich selbst gewählt hat für die Zeit seines Aufstiegs durch die sieben Läuterungskreise.[10]) Den Gesichtspunkt, der hierbei meist vernachlässigt wird, habe ich darum dieser Charakteristik des „Purgatorio“ vorangestellt. Aus ihm ergibt sich: Dante büßt auf dem Berge überhaupt nicht und wird auch im Aufstieg nicht schuldfrei, sondern er lernt, wie er in der Hölle gelernt hat, nur daß hier schärfer das Fazit gezogen wird. Das Löschen des P. seitens des jeweiligen Engels hat den Sinn, daß er mit Gott einig geworden ist von Stufe zu Stufe und so das christliche Sittengesetz allmählich in sich aufgenommen hat. Die Folge hiervon ist, daß er nun mit einem ganz besonders geschärften Gewissen das irdische Paradies betritt und daher dort zusammenbricht, sobald Beatrice, vom Himmel kommend, ihm erscheint. Er sieht sich nunmehr im Spiegel Gottes, den sie ihm vorhält, erkennt seine Menschenschuld in ganzem Umfange, büßt jetzt erst, aber in tiefster Reue, und erlangt die Entsühnung. Von nun an kennt er den Weg, wie sie gewonnen werden kann! Erst damit hat er (auch für den Rest seines Lebens) die wahre Freiheit erworben. Natürlich hat Dante auf dem Berge stets etwas tun müssen, um die Würdigkeit zu erlangen, mit Löschen der Wunde aus dem Kreise nach oben entlassen zu werden. Nur tut er nicht jedesmal dasselbe. In drei Kreisen — 1, 3 und 7 — tut er das, was die Büßer tun: er beugt das Haupt, das auch er zu hoch getragen, mit den Stolzen, er geht mit den

[10]) Karl Federn und Franz Xaver Kraus, zwei Forscher, die aus sehr verschiedenen Lagern kommen, haben fast gleichzeitig die Ansicht geäußert, Dante ginge tatenlos den Berg hinan und „büße“ nur in der Flamme, die Strafrede Beatrices richte sich daher nur gegen seine Sinnlichkeit. Das ist auch die in Italien herrschende Auffassung. Damit ist aber das Wesen der Vorgänge verkannt. Denn Dante hätte, wenn er an sechs Sünden nicht beteiligt war und die siebente „gebüßt“ hat, sich der Herrin nicht zu beugen brauchen.

Zornigen durch den Rauch und mit den Sinnlichen durch die Flamme (daß er hier mehr leidet als in den übrigen ist einfache Folge seiner Menschennatur, die nichts fester hält als ihre Sinnenfreude) und in zwei andern — 2 und 6 — bekennt er seine Schuld, während er in einem sechsten — 4 — (mit einer Himmelshilfe, wie sie in gleicher Höhe auch in der Hölle ihm gewährt wurde) den Sieg erringt gegen die ihm im Traum erscheinende Sirene. Es bleibt nur noch ein Kreis — 5 — der ohnehin besonders betrachtet werden muß, weil der Dichter uns in ihm mit einer künstlerischen Tat von größter Tragweite überrascht, mit dem Erscheinen des Statius.

Mit der Einführung dieses römischen Dichters der Kaiserzeit, mit dem Dante ebenso frei schaltet, wie er dies auf dem Vorberge mit dem Minnesänger Sordello getan, erreicht er in noch höherem Maße als dort eine außerordentliche Belebung der dramatischen Handlung. Damit zugleich aber auch die symbolische Darstellung seiner eigenen Läuterung von der Goldverachtung, d. h. der Verschwendung, der er sich ebenso wie der Neigung zum Hochmut angeklagt hat schon im 1. Gesange des Gedichts. Er verleiht zu diesem Zweck dem Statius drei Eigenschaften, die dieser im Leben nicht besessen hat, indem er ihn zum Christen, zum Verschwender und zum leidenschaftlichen Virgilschüler macht. Nur so kann er sich selbst in ihm spiegeln und dadurch, daß er uns den Augenblick miterleben läßt, in dem der bebende Berg den Aufstieg des Römers verkündet, sein eigenes Überwinden auch dieser Läuterungsstufe uns anschaulich machen. (Dieselbe Technik wendet Dante noch zweimal an im Laufe seiner Dichtung: er meint sich mit Romeo und Gregor — Par. VI und XXVIII). Soviel über die 7 P. — Aber Statius bedeutet noch wesentlich mehr! Ja, er ist für den Berg, was dieser für die Commedia, ich möchte ihn fast die für das Ganze wichtigste Einzelgestalt nennen, denn er leitet über von Virgil zu Beatrice und tritt uns menschlich näher als beide. Er trägt das christliche Denken, auf das Dante eigentlich hinaus will, das hier (fast in ähnlicher Weise wie Kant, wenn er die „praktische" Vernunft neben der „reinen" zur Geltung bringt) seinem Virgil einen zweiten Führer zur Seite stellt, der vom Christengott, von der Unsterblichkeit des Erlösten und von der Willens-

freiheit aus eigener Erfahrung zeugen kann. Im Zusammenwirken beider und in ihrer durch Beatrice herbeigeführten Trennung birgt sich mehr vom Kern der Danteschen Gedankenwelt, als in Worten sich geben läßt: Virgil muß, wie er selbst von Anfang an sich vorgenommen, verschwinden, sobald die Herrin erscheint, Statius darf bleiben und teilt mit Dante Lethe und Eunoë. Dies ist auch verständlich genug; denn alles geistige Leben, das Dante im himmlischen Paradiese zeigt, trägt den Charakter des Statius und nicht mehr den Virgils! Hat Christus uns doch, wie schon bemerkt, einen Erkenntnis-Fortschritt in Aussicht gestellt infolge des sittlichen Strebens. Der muß sich einstellen im oberen Teil des Berges nach so ernster Arbeit, und Virgil, das Meisterstück Dantescher Symbolik, würde weniger vollendet gezeichnet sein, wenn er hier nicht allmählich als Lehrer versagte. Er hat wahrlich genug geleistet und hat gegeben, was er irgend geben konnte. Er hat auf der ganzen unteren Hälfte des Berges für sorgfältigste Benutzung alles dessen gesorgt, was Dante durch die Vorgänge sowie durch die Gespräche mit den Büßern geboten wurde. Er hat (ganz wie in der Hölle auf gleicher Höhe) bei Erreichung der Bergmitte seinen (rationellen) Beitrag geliefert zum Verständnis des Zusammenwirkens der Läuterungsstufen. Er hat jetzt in einer Reihe eigner Ausführungen seinem Schüler das Seelenleben zu erklären versucht, so gut er es vermochte, und dabei in immer kürzeren Pausen (XVIII, 48. 73) auf Beatrice verwiesen, die namentlich in bezug auf Willensfreiheit das letzte Wort sprechen werde (was sie Par. V auch tut); er darf sich von jetzt an auf das äußere Handeln und richtige Führen des ihm Anvertrauten beschränken und darf mit gutem Gewissen auf der Höhe des Berges die Mündigsprechung Dantes vollziehen. Die Lehre aber, soweit sie durch die weiteren Erscheinungen des Berges veranlaßt wird, muß er Statius überlassen. Und die schönste Frucht, die dieser uns reicht, ist sein Vortrag (XXV) über die Bildung des Schattenleibes, mit dem Dante zum erstenmale den Entwickelungsgedanken (der Mensch entsteht aus dem Samen, ist Pflanze, nur mit mehr Zukunft als sie, dann Seeschwamm, wird als Tier geboren, und erhält durch den Gotteshauch die Seele, die sich selbst zu betrachten fähig ist) ausspricht,

den er im irdischen Paradiese weiter verfolgt (der Samen vom Berge erzeugt sehr verschiedenes je nach Art des Bodens, auf den er fällt) und erst im Himmel abschließt mit der Ausgestaltung der Welt durch von Gott dazu eingesetzte Kräfte und des eigenen inneren Lebens jedes Gottsuchenden! Sieht man Dante so arbeiten an und mit Werten, die sich für uns an Namen wie Newton, Kant, Darwin 2c. knüpfen, so gewinnt Schillers Wort praktische Bedeutung, das die Poesie feiert als Offenbarerin von Wahrheiten, die die Menschheit besaß, ehe die Wissenschaft sie fand.

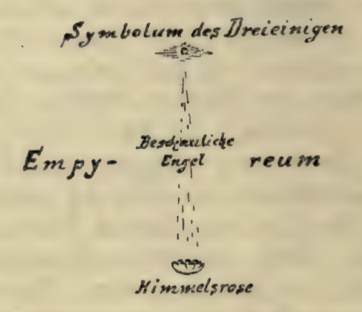
Das „Irdische Paradies", das Dante nunmehr, seine Dichterseelen hinter sich, nicht mehr „geführt", sondern „führend" betritt, erschließt sich in seiner ganzen Schönheit, Tiefe und Wahrheit nur dem, der mit Dante seinen Berg erstiegen hat. Es zeigt ihm dann aber auch den ganzen Ernst des Danteschen Denkens und ist vielleicht das großartigste Denkmal, das der Religion als solcher jemals errichtet worden ist. Es wird zu einem solchen durch die Tatsache, daß Dante sowohl seine Menschenschuld als die Fähigkeit sie zu erkennen in den Garten Eden mitbringt und nun — plötzlich und ihm selbst überraschend — mitten im Bewundern und Genießen dessen, was in berauschenden Formen ihm entgegengetragen wird, genötigt ist: sich selbst zu richten. Vom weisen Meister beliehen mit Krone und Mitra, um nunmehr sein eigner Kaiser und sein eigner Bischof zu sein, erreicht er endlich die, nach der er sich gesehnt, und deren Name schon genügte, ihm den Mut zu erhalten in der Hölle wie eben noch am Flammenring, und er darf sie nur erblicken, um in Tränen vor ihr zusammenzubrechen. Welcher Dramatiker hat schon — lediglich mit Mitteln einer in der Menschenbrust sich vollziehenden Entwicklung — solche Wirkungen erzielt! Und doch geht alles natürlich und folgerichtig zu. Dante erntet nur, was er säte. Er hat sein Bäumchen umsichtig und fleißig großgezogen, jede Knospe mit Ernst und Geduld zur Reife gebracht, er darf die Frucht jetzt pflücken. Er tut dies mittelst eines Lethebegriffs, den er, in Veredelung des von Virgil (nicht Homer) gebrauchten, schon als Jüngling geschaffen hatte, denn schon die Aufschrift seiner „Vita nuova" (auf die er XXX, 115) anspielt, ruht auf ihm. Wunderbar ist es, wie diese Lethe nicht nur bei

Goethe, sondern auch bei Dante zwei Welten trennt: Hölle und Berg sind das Reich Virgils, die beiden Paradiese das Beatrices. Es weht Himmelsluft schon im Garten Eden! Und in sie hat Dante nicht nur die Jugendgeliebte, sondern auch deren einstige Genossin, die (zur Zeit der Vision noch lebende, daher nur indirekt verwendbare) „Giovanna" gesetzt (monna Vanna e monna Bice V. N. Sonett XIV). Sie bleibt fünf Gesänge namenlos — ein bei Dante ganz einziger Vorgang — erhält dann den Namen Matelda, hat aber das Vanna-Kennwort „Frühling" bei sich (XXVIII, 51 u. 143) und handelt als „Vorläuferin". Sie zeigt zugleich, daß Dante ein „fröhliches" Christentum als Ziel sich gesetzt hat. Der furchtbare Ernst der Vorgänge hindert diesen Dichter auch nicht in reizvollster Weise die beiden Frauencharaktere vor unsern Augen sich entwickeln zu lassen: Vanna führt ein, anmutig und genau wissend, was sie zu geben hat, Beatrice, die der Festzug der Kirche heranbringt, übt majestätisch und ebenso streng wie gründlich ihr Richteramt und überläßt es der dienenden Freundin, den geretteten Sünder, dem die irdischen Tugenden die Hand reichen und bald auch die himmlischen helfen, ihr zuzuführen. Sie zeigt ihm ihr Antlitz, an dem auch der Himmel seine Freude hat; bald darauf auch ihr Leid und das der Kirche. Christus, der Greif, hat die Taufe eingesetzt bei Verbindung des Wagens (Kirche) mit dem Baum der Erkenntnis durch die Deichsel (Papsttum); als er sich erhoben mit all den Seinen, führen die Versuchungen, die auch dem Christentum nicht erspart bleiben können, zur Entartung der Kirche und zu ihrem Exil. Die Vision des vorletzten Gesanges umfaßt daher genau 14 Jahrhunderte, und zweimal (v. 12 u. 43) spricht Beatrice ihr Hoffen auf den wiederkehrenden Christus aus. Dann schafft sie sich ein lebendes Siebenleuchten-Licht und schreitet, erläuternd und lehrend, hinter ihm zum Lethe — Eunoë-Quell, wo sie den Dichter schützt gegen den berechtigten Tadel der nunmehrigen Matelda, deren Lehre er vergessen hatte. Echt weiblich («donnescamente») beugt sich die Belehrte und handelt nach der Herrin Gebot. Dante darf sich nun auch an dem Wasser laben. das alles stärkt, was je gut in ihm war. Jetzt erst ist er himmelsreif.

C. Das Himmlische Paradies. (Il Paradiso.) 33 Gesänge.

Skizze 3.

Das Himmlische Paradies.



Ewigkeit und Unendlichkeit.



Wir verlieren den Boden unter den Füßen, wenn wir mit Dante durch die neun Himmel zum Wohnsitze der Gottheit (Empyreum) aufsteigen, aus der in Zeit und Raum ge-

bundenen Welt in die Ewigkeit und Unendlichkeit hinein, und in die Himmelsrose, von der aus der Dichter in unerreichbarer Ferne über sich das Symbolum der Dreieinigkeit erblickt, aber — wir verlassen den festen Rahmen des Danteschen Kunstwerkes nicht. Er hat in künstlerischer Bewältigung des Stoffs etwas ganz Wunderbares geleistet dadurch, daß er sein drittes Gemälde — das „Himmlische Paradies" — als rechtes Flügelbild seines Triptychons, dessen linkes Flügelbild die „Hölle" und dessen Mittelstück der „Berg der Läuterung" ist, zu gestalten vermocht hat.

Wir haben dies dritte Bild daher im Geiste einzusetzen an die ihm vorbehaltene Stelle. Die sieben Linien, die uns in der Hölle Sünden- und auf dem Berge Läuterungs-Stufen darstellten, treffen, wenn wir sie uns einfach verlängert denken, auf die sieben Planeten, deren mittelster, die Sonne, damit auf die Mittellinie gelangt, die die schwerere Schuld von der leichteren schied. Die drei unteren Linien treffen auf Mond, Merkur und Venus, die drei oberen auf Mars, Jupiter und Saturn. Zwei Himmel liegen noch über dieser Planetenwelt: der der Fixsterne, in dem Dante die Apostel, und der Kristallhimmel, in dem er die Engelchöre findet. Dieser höchste Himmel ist das primum mobile, von dem alle Bewegung ausgeht; er ist die luftige Hülle, die rings die Weltkugel umgibt.[11]) Der Dichter hat damit eine klare Anordnung des äußeren Bildes erreicht. Er ist dabei aber nicht stehen geblieben, sondern er hat innere Beziehungen hergestellt, zu deren Erfassung die äußere Gliederung wesentliche Dienste leistet. Jetzt erst erkennen wir, wie durchdacht das Ganze ist: Die Hölle zeigte Besiegte, der Berg die Kämpfer, nun bringt uns der Himmel die Sieger über die jeweilige Sünde. Man verfolge nur die unterste, die oberste und die Mittellinie durch alle drei Reiche: Die unterste Sündenstufe hatte den Hochmut gestraft (vom trotzigen Titanen bis zu dem seine Überhebung büßenden Luzifer), der erste Bergkreis hatte das Paternoster verwertet zum Kampf gegen dies Laster, und Demut lehrt die schöne Piccarda im Monde, in der ersten Sphäre des

[11]) Die beiden Oberstufen des Himmels entsprechen den beiden Unterstufen der Säumigen am Fuße des Berges.

Himmels-Paradieses. Sinnenlust hatte den Sündenfall eingeleitet und war auf der obersten Bergstufe mit der läuternden Flamme bekämpft worden: der beschauliche Einsiedler, den wir im Saturn, d. h. im obersten Planetenhimmel finden, hat ihr völlig entsagt. Und ebenso sind Franz von Assisi und San Dominicus, deren Lob in der Sonne des Himmlischen Paradieses gesungen wird, die wahren Sieger über die Trägheit zum Guten, die wir in der Hölle in Styx und Stadt Gelehrte und Ungelehrte knechten sahen und die zu überwinden die eilig Laufenden der Mittelstufe des Berges „strebend sich bemühten". Sie vertreten sogar den Doppelsieg durch rechte Liebe und rechte Lehre und erklären es, daß wir in der Hölle Zeugen einer Doppelniederlage waren und auf dem Berge ein Doppelziel den einstigen Trägen gestellt sahen: «vedere» et «acquistare» = (Purg. XVII, 130—132), eins für die Erkenntnis und eins für die Gewinnung des Guten. Die andern Stufen bieten dasselbe Bild, und wenn die ethischen Linien nicht überall allein leuchten, so ist zu beachten, daß der Himmel noch mehr zu geben hat als Ethik. Doch ist der Grundgedanke stets erkennbar: den Schlemmern stehen die Könige gegenüber, die nicht dem Genuß sondern der Gerechtigkeit lebten, den Geldgierigen die Gottesstreiter, die Gut und Blut für Christus hingaben, den Zornigen die Liebenden im Venusstern, den Scheelsüchtigen die Sieger über den Neid, zu denen auch Dante sich zählen darf, der sich als künftiger Merkurbewohner begrüßen läßt. In den drei unteren Sternen sind noch menschliche Schwächen — Nichthalten von Gelübden, letzte Ehrgeizspuren, Liebe irdischer Art — sichtbar, wofür der Dichter die Erklärung bereit hat, daß (nach Aristoteles) der Schatten der Erde bis zur Venus reiche.

Hat man diese Übersicht gewonnen über die Anordnung des dritten Bildes, so sind drei weitere Eigenheiten in ihm zu beachten: 1. Die Bewegung. Die Gestirne umkreisen die Erde, die neun Himmel aber werden von den neun Engelchören geleitet, die Dante als „tätige" Engel (nicht zu verwechseln mit den „beschaulichen", die den Verkehr der Himmelsrose mit Gott veranschaulichen) im primum mobile findet. Dieser oberste Himmel untersteht dem Seraph, der den innersten Ring bildet, und, weil er ganz von Liebe zu Gott erfüllt

ist, mit ihm sich zu vereinigen strebt, was Gott freilich zur Zeit nicht gestatten kann. Mit der ganzen Kraft seiner nimmer aufhörenden Liebe kreist dieser Engelchor daher (Skizze 3), aufblickend zu Gott, um die senkrechte Weltachse, die durch die Himmelsrose zu Gott führt, der so durch die Sehnsucht, die seine Liebe im Seraph erweckt hat («con amore e con disio») die Welt bewegt. Da die andern Chöre dieser Bewegung folgen und zugleich die übrigen Himmel leiten (Tangenten), so kreist doch das ganze Himmelsgebäude (der Gottheit unsterbliches Kleid) in Wahrheit um Gott, und das Ptolemäische Weltsystem wird vor unsern Augen überwunden. 2. Die Ausgestaltung der Welt. Gott will die Welt, wie Dante sagt, so vollkommen machen wie er selbst ist. Dazu bedient er sich der Engel (Intelligenzen), die jedem Himmel einen Leiter stellen. In diesen Leitern findet Dante die Kräfte, die er sucht, einerseits für das Ausbreiten des göttlichen Wirkens über die ganze Schöpfung, andererseits für das Fortführen des Schöpfungswerks. An ersterer Tätigkeit beteiligen sich die Himmel selbst: die Sternenpracht des zweithöchsten (der Fixsterne) ist ein Symbol für die Vervielfältigung der Formen, in denen Gottes Walten sich kundgibt, in den Mondflecken reicht dies hinab bis in die unterste Himmelssphäre. Das Schaffen aber, dessen die Welt zu ihrer Erhaltung und Fortbildung bedarf (Stein, Pflanze, Tier), hat Gott dem Geschöpf, dem Engel, übertragen, und nur das Zuteilen der unsterblichen Seele an den Menschen sich vorbehalten. Sehr geschickt weiß der Dichter diese Himmelslehre in die Handlung einzuflechten und insonderheit die Tätigkeit der Himmel selbst, deren jeder von oben empfängt und nach unten gibt, anschaulich zu machen. 3. Die Himmelsbewohner. Die Seligen befinden sich sämtlich in der Himmelsrose, das Gericht Gottes erwartend. Nur um dem menschlichen Verständnis entgegenzukommen, das nur begreift, was es sieht («solo da sensato apprende», IV, 41), läßt sie der Herr in den einzelnen Himmeln in die Erscheinung treten, ihrer Eigenart gemäß. Und diese macht sich selbst bei den in demselben Himmel vereinten Seelen geltend durch die verschiedene Weise, in der sie an der Kreisbewegung ihres Sternes teilnehmen. Denn ihre Erleuchtung ist eine verschiedene, und nur das Ziel ihres Strebens

ist ihnen gemeinsam. Ein solches haben aber auch die Engel. Dante betont, daß auch sie arbeiten müssen, um selig zu bleiben, und noch mehr, um höhere Grade zu erreichen durch Fortschreiten im Gottesschauen! Tätigkeit und Entwicklung beherrschen auch das Himmelsbild Dantes.

Endlich muß im Auge behalten werden, daß Dantes Flug zum Gottesthron keine „Himmelfahrt", sondern eine seelische Erhebung des Lebenden (Skizze 1) darstellt, die der Dichter bestimmt (nel ciel fu io, I, 4/5) als abgeschlossene Handlung gibt. Auch daß er sie schließlich als Traum behandeln will, kündet er selbst an: „Ich muß mich kurz fassen," sagt Bernhard (XXXII, 139), „lange dauert Dein Schlaf nicht mehr!" So bereitet Dante selbst auf sein Erwachen vor, das im viertletzten Verse der Dichtnng (XXXIII, 142) erfolgt und erfolgen muß, weil der Dichter als echter Künstler mitten in der Spannung abbrechen und einen Grund haben will, das letzte ihm noch offenbarte Geheimnis — den Zusammenhang zwischen Gott und Mensch — zu verschweigen.

Jetzt erst, nachdem wir über die Stellung im Kunstwerk, die das Himmlische Paradies beansprucht, sowie über Charakter und Eigenart dieses Ausklangs der großen Dichtung zu bestimmten Grundanschauungen gelangt sind, können wir mit Nutzen in Augenblicksbilder zu fassen suchen, was der Dichter von seinem Fluge durch diese Welt erzählt. Es empfiehlt sich dabei, die Ruhepause, die Dante aus ästhetischen Gründen eingeschoben hat, auf der Hälfte des Weges (Begegnung mit seinem Ahn) zu einer Zweigliederung des gewaltigen Stoffes zu verwerten.

1. Der untere Himmel (Ges. I—XVII).
Von der Erde bis zum Mars.

Nicht mehr die Muse, sondern den Gott Apoll selbst ruft Dante an. Er soll ihm helfen, das zu sagen, was noch als Erinnerung in ihm lebt vom Himmel. Echt dantesk ist damit ein klarer, ja nüchterner Gedanke in Form höchster Poesie gegeben. Dasselbe gilt von der Sichtung seiner Leser,

die er an der Spitze von Gesang II vollzieht: Wer ihn begleiten wolle, müsse selbst Himmelssehnsucht, aber auch Phantasie genug haben, auf „noch nicht befahrener Flut" dem Dichter folgen zu können. Trotzdem ist auch hier leicht vorstellbar, was Dante gibt. So sein Aufschweben, das vor sich geht, sobald er (das eigene Sonnenschauen aufgebend) sich ganz in den Anblick Beatricens versenkt. Birgt sich doch in ihr der Gedanke, der Gott sucht wie der Magnet den Pol.

Der zwischen Erde und Mond von den Alten gedachte Feuerring (die Heimat der Blitze) wird durchflogen. Wie zum fiebernden Kinde niederblickend, beruhigt die auch hier zur Mütterlichkeit erhobene Herrin den Dichter über alles ihn umgebende Wunderbare und beginnt die Himmelslehre. Der Mond wird sichtbar, und Beatrice zieht seine Fleckengestalt in ihre Lehre, mit dem Nachweis, daß nur sie und keine andere begreifbar mache, was er sehe. Im Fleckenstern erscheinen die einstigen Nonnen, die (weil gewaltsam ins Leben und zur Ehe geführt) ihr Gelöbnis nicht voll haben halten können, womit die Gelübdefrage gestellt ist. Die schöne Piccarda lehrt das Geheimnis: es gebe nur eine Seligkeit, und jeder, der durch Zufriedenheit ersetze, was ihm an Glück fehle, könne sie sich schaffen. Beatrice aber nimmt hier die Freiheitsfrage auf, die Virgil unvollendet gelassen: Nur der denkende Mensch sei frei, er solle auch Gott gegenüber die Freiheit nicht leichtsinnig aufgeben im Geloben von Dingen, über die er nicht Herr sei, andererseits sich nicht (wie Agamemnon und Jephta) zum Verbrechen treiben lassen durch unbedachtes Versprechen! Der zweite Stern, der Merkur, rollt das Erlösungsproblem auf. Kaiser Justinian gibt die Geschichte Roms und rühmt vom Adler, er habe Christum kreuzigen und rächen dürfen! Beatrice weist nach, wie Gott den sündigen Menschenleib de jure habe verurteilen und doch die Täter habe züchtigen müssen. Wir bekommen hier einen Vorgeschmack der Danteschen Leistung, die sein Credo (XXIV) auszeichnet, denn er versteht es tatsächlich in freier Gedankenführung dogmatisch korrekt zu sein. In der Venus, in der die verklärte irdische Liebe das Wort hat, liegt der Gehalt in der dem Prinzen von Neapel in den Mund gelegten Lehre von den menschlichen Verschiedenheiten: Sie sind von Gott gewollt und sollten zunächst vom Staate

richtig gewertet werden, der zu Unrecht Gleichmäßigkeit anstrebe, wo Nutzung der Mannigfaltigkeit angezeigt sei. Eine Lehre, die noch heute nicht voll beachtet ist und mit der Dante Grund legt für sein wunderbares Wort über die Verschiedenheiten der Gottesauffassung, mit dem er (XXIX.) die in Zeit und Raum gebundene Welt verläßt. Auf der Mittelstufe in der Sonne ist Zweiteilung geboten durch die Anlage des ganzen Gedichts. Wir sehen daher zwei Kreise der Kirchenlehrer und hören den Dominikaner Thomas von Aquino, Franz von Assisi, den Franziskaner Bonaventura San Dominicus feiern, und beide klagen über die eigenen Orden, die ihrer Stifter nicht mehr würdig seien. In König Salomo enthüllt uns Dante sein eigentliches Königsideal, was daran erinnert, daß er tatsächlich (in seiner «Monarchia») das Wort: der Fürst sei der erste Diener seines Staates, geprägt hat. Damit haben wir den Mars erreicht, in dem Cacciaguida, der Ahnherr Dantes und Gründer seines Geschlechts, von dem Kreuz herabsteigt, das die Seelen der Gottesstreiter bilden, und auf dem der Leib Christi sichtbar wird. Er schildert das Florenz seiner Zeit, kündet dem Enkel sein Schicksal und ermutigt ihn zu seinem Lebenswerk.

2. Der obere Himmel (Ges. XVII — XXXIII).
Vom Mars zur Rose und zur Erde zurück.

„Befleißigt Euch der Gerechtigkeit Ihr, die Ihr herrscht auf Erden!" (Diligite justitiam qui judicatis terram!) liest Dante im Jupiter in einer Funkenschrift, die von den Seelen der gerechten Herrscher gebildet wird, die sich bald darauf zum Bilde eines Adlers zusammenschließen. Ihre innere Übereinstimmung ist so groß, daß dieser königliche Vogel fliegen, sprechen und singen kann. Er leitet damit einen höheren Himmelsunterricht ein, der sich aufbaut auf allem, was der untere Himmel dem Dichter gegeben hat, der hier ebenso sich als lernend darstellt wie in der Hölle und auf dem Berge, jetzt aber an und von den Seligen unterwiesen wird. Er lernt Gottes Wesen immer tiefer verstehen und erhält die wichtige Lehre, daß der wahre Christ duldsam zu sein hat,

nicht aus Gleichgültigkeit, sondern aus Ehrfurcht vor Gott, der allein wisse, was er mit dem tugendhaften Bewohner Indiens vorhabe, der nie etwas von Christus gehört hat. Der Adler weist auf sein Haupt, dessen Auge König David ist und dessen Braue fünf helle Sterne bilden: König Hiskias, Kaiser Konstantin, König Wilhelm von Sizilien, Kaiser Trajan und Ripheus, ein trojanischer Kriegsmann, der nach Virgil «justissimus» d. h. in jeder Hinsicht rechtschaffen gewesen ist. So sind hier zwei Juden, zwei Christen und zwei Heiden auf bevorzugtem Himmelsplatze vereint. Sehr schön führt Dante die Behauptung durch, alle im Himmel befindlichen Heiden und Juden habe hienieden schon der Glaube an den „kommenden" Christus beseelt, während er nicht laut genug der Christenheit zurufen kann, Christus werde nicht ohne Tatbeweise die als die Seinen empfangen, die seinen Namen rufen.[12])

Ein eisiges Schweigen empfängt den Dichter im Saturn, und Beatrice warnt ihn, sie hier anzuschauen; er würde vergehen vor ihr, wenn er es täte, wie Semele vor Zeus. Dante will ausdrücklich klar machen, daß er in den Vorhof des Himmels eingetreten ist, wo der Menschengeist schon die Grenzen seines Fassungsvermögens erreicht hat. Die Laienwelt ist mit Ripheus, dem unter die Könige geratenen Trojaner abgeschlossen. Die der Welt entrückt gewesenen beschaulichen Einsiedler umgeben den Dichter, und mit einem scharfen Wort gegen den Luxus der Kirchenfürsten wird er empfangen. Es kommt von Peter Damian, der selbst nur gezwungen Kardinal gewesen ist, und San Benedict spricht in demselben Sinne, die eigenen Ordensbrüder (der Dantezeit) ebenso verurteilend, wie dies die Vertreter der Bettelorden getan. Dante fordert den sittlichen Ernst nicht nur vom Laien, sondern in erster Linie auch vom Priester, und ist die Wölfin auch über ihn Herrin, so ist sie das verderblichste Tier, wie der Dichter schon Inf. I sie darstellte. Sich selbst aber läßt er — ganz im

[12]) Die Ansicht C. Wittes, die Monarchia Dantes sei schon lange vor der Commedia geschrieben (neuerdings von Grauert erfolgreich gegen Fr. X. Kraus verteidigt), erhält neue Stützen, wenn man die Lobsprüche, die hier (XIX, 142 ff.) Ungarn und Navarra erwarten, mit dem Weheruf über Italien (Purg. VI) und den Grundsätzen, die Marco (Vertreter Marco Polos) geäußert hat (Purg. XVI), zusammenhält.

Sinne des Schilfkranzes, mit dem er sich vor Besteigung des Berges gürtete — von beiden Saturnlehrern von neuem Demut, Selbstzucht und Verzicht auf unnützes Fragen empfehlen: selbst der Seraph weiß nicht, was Du wissen möchtest, und auch wir bescheiden uns, Gott nur in den Grenzen erkennen zu können, die er uns gesteckt hat. — Von hier führt die Himmelsleiter zu den Fixsternen, und bald darf Dante aus seinem Geburtsgestirn, den Zwillingen, herabsehen auf die von ihm durchflogenen Sphären. Jetzt aber erscheint hier ganz überraschend Christus auf dem Wege zum Vater — ein ebenso schönes wie in seiner Symbolik völlig klares Bild. Der auferstandene Heiland zeigt sich als Sonne; man sieht nur sie, nichts anderes, und erst als er aufgefahren ist und durch die Wolken einen Strahl seines Lichts zurückschickt, wird die blumige Wiese sichtbar mit den Aposteln als Lilien und Maria als Rose, um die Gabriel, als Stern, den goldnen Reifen schlingt. Dann folgt die Mutter dem Sohn nach oben, allseitig als Himmelskönigin gefeiert, wobei Dante nicht verschweigt, daß er morgens wie abends den englischen Gruß zu sprechen pflege. Dann beginnen die drei bei der Verklärung Christi gegenwärtig gewesenen Apostel den Dichter in den drei himmlischen Tugenden zu prüfen, Petrus im Glauben, Jakobus im Hoffen und Johannes im Lieben. Hier erst sammelt Dante (sich mit dem Baccalaureus vergleichend, der sein Wissen dartun soll) alles, was er bisher gelernt hat zu einem klaren Gottesbilde von großer Schönheit, in dem auch die Reihenfolge Wert hat: die Liebe ist auch hier die siegende, Gott nächste Tugend. Auf die Frage Petri: „Warum glaubst du die Wunder, die du nicht sahst?" hat Dante die Antwort des Augustinus (civit. Dei XXII, 5): „Ohne Wunder wäre die Entstehung des Christentums ein noch hundertmal größeres Wunder", und das Apostolikum, in dem sein Credo ausklingt, erscheint nicht als Dogma, weil es (mit Goethe zu reden) ihm „aus der Seele rinnt"; zudem ist es poetisch gehalten (Gott als Punkt «non moto»), d. h. im Vorstellungskreis der Commedia. Die Prüfung im Hoffen führt zu dem schönen Zeugnis Beatrices für Dante: „Kein Sohn der streitenden Kirche hat gehofft wie dieser!" (Hierdurch wird festgestellt, daß das «Lasciate ogni speranza!» in keiner Weise sich an

den Lebenden wendet!) Die Begegnung mit Johannes endlich benutzt Dante dazu noch einmal mit der Scholastik abzurechnen, die oft erwogen hatte, ob auch Johannes, wie Christus und Maria, im Fleisch zum Himmel erhoben sei. Sobald dieser Gedanke ihn streift, erblindet er, und erst sein Liebesbekenntnis gibt ihm das Augenlicht zurück. Er sieht Adam nahen, der ihn auf einige Fragen bescheidet und dann den Aposteln sich anschließt, die sich zur Rose erheben. Nicht ohne daß Petrus vorher, bei blutgefärbtem Himmel, ein Donnerwort gegen den Vatikan gesprochen hat, der das heilige Land vergesse und das Apostelsiegel zu unwürdigem Tun mißbrauche. Dante darf zum primum mobile folgen und von dort sowohl hinauf- als noch einmal hinabschauen, ehe er die Weltkugel verläßt. Der Dichter legt unendlich viel in beide Tätigkeiten. Beatrice hat noch zwei irdische Angelegenheiten zu ordnen, und mit großem Geschick hat Dante diese letzten Erdgedanken um die Engelslehre geflochten, die den höchsten Himmel charakterisieren soll. Sie hat erstens den ethischen Retter zu künden, der eine so wesentlich schwierigere Aufgabe hat als der politische (Veltro) und der kirchliche (Dux); sie nennt daher den denkbar fernsten Zeitpunkt („wenn der Januar — infolge des Kalenderfehlers — Sommermonat geworden sein wird) für sein Kommen. Sodann hat sie noch diejenigen Mönche zu tadeln, die als Volksprediger nicht ernst genug sind. Der Dichter geht hier (trotz der Lehre der Kirche, daß das Sakrament nicht leide unter der Sündhaftigkeit des Priesters) in seinem Ernst so weit, das Volk zu warnen, aus solcher Hand die Absolution sich reichen zu lassen. Erst dann ist sein Blick nach oben frei. Er sieht über sich die Engelchöre, die (von unten gesehen) wirklich den unendlich fernen, hellen Punkt, der Gott birgt, zu umkreisen scheinen, und hier fällt nun — sorfältig vorbereitet durch das Venusgespräch über die menschlichen Verschiedenheiten — das große Wort: „Als Gott Engel geschaffen, gab es so viele Auffassungen von Gott als Engel" und „Gott will sich spiegeln in jeder Seele, die er schuf"! Das ist in Wahrheit Dantes Testament an die Welt, der er nach oben entschwebt, aus vollem Herzen zum letztenmale die Schönheit Beatrices preisend, deren stete Verschönerung von Stern zu Stern das Ausdrucksmittel gewesen ist für das Wachsen der eigenen Sehkraft,

für den stufenweisen Fortschritt in der Erkenntnis des Gottes, dem er naht.

Jetzt, im Unendlichen angelangt, wandelt sich der blitzende Funkenstrom, der „Gottesgruß“, da er aus ihm trinken will, zum See: die Zeit wird Ewigkeit, und er steht in der Himmelsrose, in der dieser Lichtsee, der größer ist als die Sonne, als Tautropfen ruht. In unendlicher Fülle sieht er rings um sich ihre weißen Blätter aufsteigen, auf deren untersten und zartesten die seligen Kindlein sitzen. Die eine Hälfte der Rose ist gefüllt von den Seligen des alten Bundes, die andre ist noch nicht ganz gefüllt von der Christenheit, die in dreizehn Jahrhunderten dem erwählten Volk noch nicht gleich gekommen war, und deren Rechnung der demnächst wiederkehrende Heiland abschließen wird. Auf der Höhe der Grenzscheide zwischen beiden thront die Gottesmutter (Moses und Adam auf der einen, Petrus und Johannes auf der andern Seite neben sich), ihr gegenüber und gleich hoch mit ihr Johannes der Täufer zwischen Anna (der Mutter Marias) und Lucia (der Heiligen Dantes), und neben den Dichter tritt nun die Kirche in einem ihrer edelsten Vertreter: Bernhard von Clairvaux erklärt die Blume und rüstet sich zu dem Mariagebet, das den letzten Gesang der Commedia eröffnet. Dante hat vorher nur noch Abschied zu nehmen von Beatrice. Sie hatte ihm (Gott eine Begünstigung des deutschen Kaisers vor dem römischen zutrauend, da Justinian seine Kaiserwürde als auf der Erde geblieben bezeichnet hatte) die Krone Heinrich VII. auf einem der Rosenblätter gewiesen und dann mit einem letzten heftigen Wort gegen Bonifaz VIII. (das vielleicht sehr liebend gemeint ist, da es den Zerstörer des äußeren Dantelebens trifft) ihren Platz zu Evas Füßen, die zu denen Marias sitzt, eingenommen. Dante dankt ihr in tiefster Bewegung: Er hat nur noch den Wunsch, auch noch in seiner Todesstunde derer würdig zu sein, die ihn vom Gesetz befreit und ihn befähigt hat, den Willen Gottes aufzunehmen in den seinen. Dann begleitet er andächtig das Gebet des Heiligen, das die Fürbitte nicht nur aller Seligen, sondern auch der Himmelskönigin erreicht. So darf er Gott schauen und sich selbst übertreffen in der Schilderung dieses Aufschauens zum Symbolum der Dreieinigkeit, in dessen drei Kreisen gleichen Umfangs und verschiedener Fär-

bung er des Menschen Ebenbild erblickt. Damit naht ihm die höchste und letzte Frage: „Wie hängt Gott zusammen mit dem Menschen?" Das Erkennen wird ihm noch gewährt, das Mitteilen nicht mehr. Die Kraft, die ihn bis hierher trug (l'alta fantasia, v. 142), versagt sich ihm — er erwacht.

Er hat nur noch drei Verse, um den Zustand zu zeichnen, in dem er zurückkehrt in das Leben. Nunmehr natürlich nicht mehr in den Wald der Irrungen, sondern in den des irdischen Paradieses, dessen Vollbürger er jetzt geworden ist, da Virgil und Beatrice das Herrlichste ihm gegeben haben, was sie ihm zu erwirken vermochten. Er wird jetzt den sieben Mädchen des Gartens Eden die Hand reichen, d. h. die Tugenden üben mit stetem Aufblick zum Seraph, dessen die Welt bewegende Liebesfülle nun in ihm wohnt.

So schließt für jeden, der in Führer und Führerin die Seelenkräfte des Menschen erblickt, die der Dichter in ihnen geschaut hat, die große Dichtung in der denkbar harmonischsten Weise ab. Sie gibt im unsterblichen Kunstwerk die wahre Lösung des Lebensproblems.



II.

Festvorträge.



Goethe und der moderne Roman.

Von Direktor Dr. Karl Rehorn in Frankfurt a. M.

Sieben Jahre sind heute verflossen, seitdem wir den 150. Geburtstag Goethes festlich begingen. Der Glanz der Veranstaltungen ist noch unvergessen; er entsprach der heilig empfundenen Pietät. Aus Tat und Wort redete laut das gehobene Gefühl: Nicht Heroenkultus treiben wir; wir zahlen nur den Tribut schuldigen Dankes; an den Namen des großen Menschen und Künstlers sind reiche Güter der Weltweisheit und Kunst unauflöslich geknüpft.

Durch die Festfeier ist aber unsere Dankesschuld nicht getilgt. Nur durch ein immer tieferes Erfassen der Güter werden wir ihres wirklichen Besitzes gewisser.

Sicherlich stimmen wir alle bereitwillig ein in die Versicherung, daß unser gesamtes Geistesleben von Goethes Einwirkung durchzogen und durchtränkt sei; aber ebensogerne lassen wir uns an der Zustimmung zu diesem Dogma auch genügen. Goethes „Sämtliche Werke" stehen ja auch auf unserem Bücherbrett; täglich haben wir ja Gelegenheit, uns in seine Schriften zu versenken. Wie oft, oder wie selten kommen wir dieser lockenden Pflicht nach?

Aber ist nicht auch unsere übrige Geisteskost, die wir mit unseren denkenden Volksgenossen genießen, gewürzt mit Goetheschem Salze? Leuchten uns nicht von allen Seiten Lichtstrahlen entgegen, die dem Zentralfeuer seiner Weisheit entstammen?

Sind nicht gar auch unsere Romane, die so lange geschmähten und verworfenen, und erst in neuerer Zeit geduldeten und zu Ehren gebrachten Wildlinge unserer Literatur, von Goethescher Lebenswärme angehaucht?

Lassen Sie heute uns auf diese Frage eine Antwort suchen, soweit dies in der knappen Zeitspanne einer Stunde möglich ist.

Es ist bekannt, daß in die Jahre 1773/74 während des Frankfurter Aufenthalts die Entscheidung Goethes für seine künstlerische Zukunft fällt.

Im Juni 1773 war „Götz von Berlichingen" erschienen. Mit einem Schlage war sein Verfasser an die Spitze der führenden Geister seiner Zeit getreten. Doch zur selben Zeit keimen schon größere Pläne in seiner Phantasie: die Urgedanken des „Faust" und des „Prometheus" füllen des Dichters Seele mit „feurigem Bewegen".

Zwar ist Goethe zu keiner Zeit seines Lebens, und am wenigsten in der Frankfurter Epoche, als das Drama und die Ode „Prometheus" entstanden, der Titane des trotzigen Sichselbstgenügens gewesen; und was hier etwa als ein Selbstbekenntnis anzusehen wäre, kann nur auf ein „fliegendes Feuer des Grimms" zurückgeführt werden. Freilich ist er in dieser Zeit der Gährung sich seiner unbegrenzten Schöpfergabe vollbewußt. Wie Prometheus möchte er sich stolz zum Himmel schwingen, und übermütig möchte er sich mit Zeus selber messen — aber seine Seele ist doch an diese materielle Welt gefesselt; es ist die Seele seines „Faust", die von der Erdenschwere befreit sein will, und die der Dichter mit Aufbietung der Kraftüberfülle seiner Schaffenslust zum Himmel heben möchte.

Zwischen diesen beiden Polen wandelt des Dichters nach Rettung und Befreiung dürstende Seele wie ein Nachtwandler im Traume. Zum Symbol dieses Kampfes verdichtet sich in ihm die Gestalt des „Werther". In Werthers Mund legt der Dichter seine Klagen: „Verstrickt in solche Qualen, selbstverschuldet, gab ihm ein Gott zu sagen, was er duldet!" Werthers hoffnungsloses Ringen und trostloses Leiden haben ihn von vorneherein zum Untergang bestimmt; darum aber: „Sei ein Mann und folge ihm nicht nach!" — „Selbstverschuldet", also nicht ohne ein gewisses Maß eigner Schuld geht Werther unter; aber, wie Tasso, erkennt er sich als eine Beute des Schicksals; eine Hamletnatur fühlt er sich als ein

Verstoßener; nicht die Menschheit, sondern die verderbten menschlichen Verhältnisse haben ihn außer sich gestellt.

Lassen wir heute ununtersucht, welche literarischen Einflüsse auf den Dichter eingewirkt haben, auf welche Personen die Figuren seines Romans als ihre Urbilder zurückzuführen sind, welche Erfahrungen eigener Liebesleidenschaft in der Dichtung nachglühen: Eins bleibt gewiß, Werther war tot, aber der Dichter lebte, war ein Sieger geworden in den Kämpfen seiner Seele, ging als ein neuer Mensch aus diesem Ringen hervor. Dieses Gefühl neugestählter Kraft offenbarte sich schon in seiner Sprache, in neuen Wortformen und Zusammensetzungen, in der Abwendung von den künstlich verschlungenen Satzbildern nach französischem Muster und der Einführung der gedrängteren Ausdrucksweise der gesprochenen Sprache. Das war ein neuer Stil des Meisters, der fortan in seinem ganzen Leben nur eine Kunst unausgesetzt geübt hat, nämlich die schwere Kunst, deutsch zu schreiben. Gewiß war diese Prägung eines neuen persönlichen Stils absichtslos; aber gerade diese Absichtslosigkeit führte ihn zum Natürlichen zurück und machte seine Dichtung zum Kunstwerke. Aber noch größer waren die Offenbarungen seines Verständnisses für die Natur außer ihm, für Landschaft und Wetter, für den Sonnenglanz des Tages und das heimliche Weben der Nacht, für das Leben des empfindenden Menschen in und mit der Natur in der Welt Ossians und Homers. Und dieses plötzliche Erwachen des Verständnisses für die Schönheit der Natur war ebenso neu für ihn, wie für seine Zeit. Als ein neues Lebenselement ist es ihm geblieben; er hat es gepflegt und künstlerisch erzogen, und so ist er nicht nur selber der größte Landschaftsmaler in unserer deutschen Literatur geworden, sondern er hat diese Seite der Kunst zum unveräußerlichen Bestandteil unserer Poesie gemacht bis auf den heutigen Tag.

Was aber den ungeheuren Beifall und Widerspruch, den der „Werther" sofort bei seinem Erscheinen erregte, hervorrief und begründete, waren nicht etwa Vorzüge oder Mängel neuer Kunstmittel: das war die aus der Dichtung unmittelbar redende Wahrheit des Erlebten. Goethe konnte nur wiedergeben, was ihn in tiefster Seele ergriffen, erschüttert hatte;

das mußte in seiner Dichtung wiederklingen, mochte es auch in der Einkleidung andere Form und Gestalt angenommen haben. Und der Leser wurde gefesselt, nicht weil sein Verstand zum Richter über Recht und Unrecht berufen wurde — denn dieser konnte irren — sondern weil sein unfehlbar das Rechte treffendes, mitempfindendes Herz vor die Rätselfragen der sittlichen Weltordnung gestellt wurde, und die Entscheidungen dieser Instanz erfuhren und duldeten keinen Widerspruch.

Das war der überwiegende Eindruck dieses flammenden Ereignisses bei den Lesern des Romans, nicht nur in Deutschland, sondern weit über Deutschlands Grenzen hinaus.

Hatte auch der Dichter den Plan längere Zeit — wohl Monate — mit sich getragen und erwogen, so war die Niederschrift doch das Werk weniger Wochen. Welche Kraft hatte dazu gehört, diese glühende Masse in ein sicheres Gefäß zu fassen! Zwei Hauptteile, jeder derselben wieder in drei Unterabteilungen zerlegt, bilden den Rahmen des Gemäldes; die drei Hauptpersonen treten im ersten Teile nacheinander auf: erst Werther allein, dann seine erste Begegnung mit Lotte, dann tritt Albert hinzu; im zweiten Teile ist Werther zuerst auf der Reise abwesend, dann kehrt er zurück und die Katastrophe bereitet sich vor, der Schlußabschnitt bringt den Ausbruch der Leidenschaft und Werthers Ende.

Aber die von Stufe zu Stufe wachsende Erregung erfaßt nur die Handlung, niemals die Form; mit vollendeter Selbstbeherrschung waltet der Dichter über seinem Stoff.

War das noch Sturm und Drang? Das war bereits die maßhaltende Ruhe des seiner selbst sicheren Meisters.

Erwägen wir, daß in dieser Lebensepoche Goethes neben dem Werther auch eine Reihe kleinerer Dramen und zahlreiche der schönsten Lieder und Balladen entstanden, daß zugleich auch der Faust bereits so gut wie fertiggestellt war, so hat es — auch schon äußerlich betrachtet — für uns nichts Erstaunliches, wenn wir hier schon den ersten Spuren seines zweiten Romans „Wilhelm Meisters Lehrjahre" begegnen.

Sichere Anzeichen bestätigen, daß bereits zur Zeit der Ausgabe des Werther (1774) die ersten Grundlinien gezogen waren. Aber es dauert mehr als ein Jahrzehnt, bis wir

wieder von einer Förderung des Werkes erfahren, und wiederum zehn Jahre später vermag erst das eindringliche Zureden Schillers Goethe zu bestimmen, den Roman mit einem — etwas gewaltsamen — Schluß zu versehen und in die Öffentlichkeit hinauszusenden.

Diese mannigfach wechselnden äußeren Schicksale des Romans während der zweiundzwanzig Jahre seiner Entstehungsgeschichte erklären die vielen Ungleichheiten und Unebenheiten seines Aufbaues und seines Inhaltes. Sie sind von der Kritik hinreichend bloßgelegt. Aber das alles tritt zurück hinter die Unerschöpflichkeit und Erhabenheit seines Gehaltes.

Treten wir ein in seine Hallen, so umfängt uns sogleich ein farbengesättigtes Licht. Behaglichkeit des Wohlstandes, Freiheit der Entschließungen, ausgesprochen schöngeistige Neigungen, die auf das reinste Menschentum gerichtet sind — alles scheint geeignet, den in die Welt tretenden jungen Mann zu sicherem Lebensglück zu führen. Er berauscht sich in seinem Trachten nach allem Edlen und Hohen; er möchte die Welt erlösen von dumpfem Wahn und sie in den Genuß reinster Wahrheit führen. Ist das nicht ein herrliches Lebensziel? Aber bald wird seine Bahn uneben; seine Schritte werden unsicher. Zum Sinnen, Beschauen und Genießen ist er einzig veranlagt; aber er besitzt nicht die Entschlossenheit zu kräftiger Tat; er fühlt wohl die Beengung, aber die Fessel kann er nicht sprengen. Ihm mangelt der energische Wille, der an sich selbst zu arbeiten beginnt mit dem Kampfe gegen die süßen, liebgewordenen Schwächen des Ichs, gegen Selbstsucht und Genußsucht. Damit ist er den Lockungen des Zufalls preisgegeben; ihm fehlt die Stätigkeit des Vorausblicks, und damit auch die befriedigte Übereinstimmung mit seiner Lebenslage nach jedem Wechsel. So steht er vor uns noch am Schlusse des Romans; er ist und bleibt eine problematische Natur. Auf eine Ausreifung seiner Persönlichkeit dürfen wir im besten Falle erst in einer Fortsetzung des Romans hoffen.

Ist das nicht wiederum eine Widerspiegelung von Goethes eigenem Wesen? Besaß er nicht auch selbst diese weichen, von Stimmungen beherrschten tatenschwachen Züge? Ist es nicht höchste Selbsterkenntnis und wohlbedachte künstlerische Absicht, daß in die psychologische Ergründung der

Hamletnatur der Höhepunkt des Romans gelegt ist? Dürfen wir darum zweifeln, daß es Goethes Absicht war, in Wilhelm Meister sein Gegenbild zu zeichnen und durch Herausstellen seines eigenen Ichs sich von seinen bewußten Schwächen selbst zu befreien?

Also auch hier wieder eigenstes, innerstes Erlebnis, geschildert mit der Rücksichtslosigkeit der ungeschminkten Wahrheit ohne jegliche Verschleierung oder Verhüllung von Personen und Verhältnissen: eine Rückhaltlosigkeit, die man ihm niemals verzeihen würde, wie Schiller richtig voraussah; und in der Tat wurde gerade der Wilhelm Meister die Hauptquelle, aus der man die Beweismittel schöpfte für Goethes eigenes Hinwegsetzen über alle Gesetze der Moral.

Nehmen wir diese Absicht Goethes, sein Gegenbild zu entwerfen, als den Entstehungsgrund des Romans, so werden wir auf eine schärfer ausgeprägte künstlerische Idee verzichten müssen. „Es gehört dieses Werk zu den inkalkulabelsten Produktionen, wozu mir fast selbst der Schlüssel fehlt. Man sucht einen Mittelpunkt, und das ist schwer, und nicht einmal gut. Ich sollte meinen, ein reiches, mannigfaltiges Leben, das unseren Augen vorübergeht, wäre auch an sich etwas, ohne ausgesprochene Tendenz, die doch bloß für den Begriff ist"; so urteilt der Dichter selbst in seinem Alter über das Werk. „Das Ganze scheint nichts anderes sagen zu wollen, als daß der Mensch, trotz aller Dummheiten und Verirrungen, von einer höheren Hand geleitet doch zum glücklichen Ziele gelangt", so fährt Goethe fort. Das ist ein Urteil, an dem wir uns nicht ohne weiteres genügen lassen dürfen; denn wir wissen nur zu wohl, wie sehr Goethe sich trotz Glanz und Würden seiner Stellung in Weimar mit seinem „auf das Allgemeine gerichteten Streben" vereinsamt fühlte und wie dankbar er die ihn leitende „höhere Hand" anerkannte, als ihm die Freundschaft Schillers „die zweite Jugend" brachte.

Doch sei dem, wie ihm wolle. Verzichten wir auch auf das Herausfinden irgendwelcher Tendenz; erkennen wir auch unumwunden die zahlreichen Mängel der Form an; mag auch die Technik des Romans als veraltet bezeichnet werden müssen: sein Inhalt ist von unvergänglicher Frische und Schönheit und wird ewig die Form überwinden.

Welche Fülle von Leben entrollt er vor unseren Augen, welche Untiefen von abgeklärter und durchgeistigter Lebenserfahrung! Gerade die Ungebundenheit von jeglicher Tendenz gab ihm die schrankenlose Freiheit, daß er der treueste Abdruck der Wirklichkeit werden konnte. Des Dichters eigenes symbolisch-geklärtes Leben konnte nur ein gesteigertes Bild dessen sein, was tausend andere unter gleichen oder anderen Formen erleben konnten oder erleben mußten. Hierin also ist der typische Wert des „Wilhelm Meister" zu suchen: die Wucht der Persönlichkeit des schaffenden Künstlers kommt hier zur Geltung; von ihrem Ausdruck ist jegliche Wirkung des Kunstwerkes abhängig; das ist Goethes ureigenste Überzeugung. „In der Kunst und Poesie ist die Persönlichkeit alles." „Überhaupt, der persönliche Charakter des Schriftstellers bringt seine Bedeutung beim Publikum hervor, nicht die Kunst seines Talents." „Der Künstler will zur Welt durch ein Ganzes sprechen; das Ganze aber findet er nicht in der Natur, sondern es ist die Frucht seines eigenen Geistes, oder, wenn Sie wollen, das Anwehen eines befruchtenden göttlichen Odems." „Und das ist die wahre Idealität, die sich realer Mittel so zu bedienen weiß, daß das erscheinende Wahre eine Täuschung hervorbringt, als sei es wirklich." „Wer recht wirken will, muß nie schelten, sich um das Verkehrte gar nicht kümmern, sondern nur immer das Gute tun. Denn es kommt nicht darauf an, daß eingerissen, sondern daß etwas aufgebaut werde, woran die Menschheit reine Freude empfinde." Das sind goldene Worte des greisen Meisters aus der Fülle seiner Weisheitssprüche. An ihnen haben wir den Schlüssel zum Verständnisse dieser „inkalkulabelsten Produktion". Sie können uns aber auch begreiflich machen, weshalb auch dieser Roman meteorartig auf die Zeitgenossen wirken mußte. Beifall und Widerspruch laut und ungemessen! Wie eine Freilichtmalerei nahm er sich aus, nirgend getrübt durch Unruhe erregende Schlagschatten. Auf den natürlichen Boden der Gegenwart war er gestellt, nicht in die Märchenwelt des Altertums, nicht in die Mystik des Mittelalters, ferne von allem Wunderbaren und jeglicher Schwärmerei. Darum sind auch die Landschaftsschilderungen so äußerst selten; auf die Person Wilhelm Meisters vereinigt sich alles Interesse; ihn umgibt die

unübersehbare Fülle von anderen Personen, auch die Nebenfiguren mit plastischer Greifbarkeit lebenswahr und lebensfrisch hingestellt. Mochte man auch mit Eifer nach ihren Vorbildern in der Umgebung des Dichters forschen: für die ergreifendsten unter ihnen, für Mignon und den Harfner, fehlte jeder Anhalt.

So wirkte der Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre" auf die literarische Welt zur Zeit seines Erscheinens; so ist sein Einfluß mächtig geblieben bis auf unsere Gegenwart. Goldschätze von Ideen und Anregungen liegen in seiner Tiefe; nach ihnen wird auch heute noch gegraben; die verständnisklugen Finder münzen sie auch heute noch aus und bringen sie in Umlauf. Schon die Zeitgenossen rühmten, daß Realismus und Romantik in der Person des Wilhelm Meister zu künstlerischer Einheit verschmolzen seien; wie die alten, so erwarteten auch die neuen Romantiker für ein Kunstwerk nichts von der stilgerechten Durchführung eines Charakters. Keine nüchternen, vom Verstande regierten Pläne und Taten, sondern jeder Moment erfüllt von Eindrücken und Stimmungen: das macht das romantische Lebensbild aus; dazu die psychologische Erfassung und die realistische Sprache, wie sie heute von den Hauptmannschülern so lebhaft gefordert werden: sind das nicht alles Nachklänge aus dem „Wilhelm Meister", bewußte und unbewußte?

Der zweite Roman Goethes konnte also in der Gestalt, wie er 1795/96 erschien, nicht für abgeschlossen gelten; in der Tat dachte der Dichter damals schon an eine Fortsetzung. Der zweite Teil gelangte aber erst 1829 an die Öffentlichkeit unter dem Titel „Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden". Schon von Anfang an war sein Plan anders gedacht als der des ersten Teiles. Er sollte kein einheitliches Gemälde bringen; den Hauptinhalt sollte eine Reihe von Novellen bilden, verbunden durch ein Rankenwerk didaktischen Inhalts. Auch hier begegnen wir wiederum einem unermeßlichen Reichtum an Lebenserfahrung und Lebensweisheit, alles geschöpft aus Natur und Geschichte.

Die Herbstblüte einer auflodernden Herzensleidenschaft (Minna Herzlieb) gab den Anstoß, daß eine dieser Novellen zum Roman ausgearbeitet wurde. Schmerzvoll hatte der

alternde Dichter auf verspätetes Liebesglück verzichtet, das ja doch nicht durch eine Ehe geheiligt werden konnte. Die tiefen Erschütterungen goß er in den dritten seiner Romane und gab ihm — wiederum symbolisch — den Titel „Die Wahlverwandtschaften". Mußte auch das der Chemie entnommene thematische Beispiel zu so vielen Mißverständnissen Anlaß geben: das Grundthema der Entsagung war um so schneidender durchgeführt. 1809 erschien der Roman, anerkannt das epische Hauptwerk der ganzen Zeit vom Tode Schillers bis zu Goethes Tode.

Äußerlich und innerlich lenkte dieser dritte Roman Goethes wieder in die Bahnen des ersten ein. Auch hier wieder der strenge Aufbau; in zwei Teilen mit je achtzehn Kapiteln spielt sich der Verlauf der Begebenheiten ab. Vier Hauptpersonen und wenige Nebenfiguren, alle bedeutend, fein und scharf charakterisiert. Gemessen und gehalten ist die Entwickelung; durch Einschübe und Aufhaltungen sucht der Dichter einer übergroßen Gefühlserregung vorzubeugen; damit entsteht überall Ebenmaß und Gelassenheit in dem Gange der Geschehnisse, trotz der Leidenschaftlichkeit des Inhalts. Wie im Werther, so auch hier, steht überall das Widerspiel der Naturbilder gegenüber den Stimmungsbildern der Ereignisse: das Ganze eingerahmt in den Wechsel der Jahreszeiten und ausgefüllt von dem Lichtwandel der Tageszeit, von Sonne und Mond, Sturm und Wetter und der mannigfach hineinragenden Umgebung von Fels, Park, Wasser und Wiese.

Wir müssen dem Dichter aufs Wort glauben, wenn er sagt, daß in dem Roman „kein Strich enthalten sei, der nicht erlebt, aber auch kein Strich so, wie er erlebt wurde"; und „es stecke mehr darin, als irgend jemand bei einmaligem Lesen aufzunehmen imstande wäre".

Das ist also der Licht- und Lebenskreis, der Schauplatz der tragischen Vorgänge. Die auftretenden Personen müssen uns sogleich fesseln; aber ebenso schnell erkennen wir auch, daß sie in ihrem Handeln nicht frei sind, daß sie vielmehr von leidenschaftlichen Mächten bewegt, gedrängt und getrieben werden. Uns überkommt „die Bangigkeit, die in uns rege wird, wenn wir ein moralisches Übel auf die handelnden Personen heranrücken und sich über sie verbreiten sehen",

wie Goethe selbst uns die Worte leiht. Allen voran steht Charlotte; ihre sittliche Hoheit ist der sie tragende feste Grund; neben ihr der Hauptmann, vielleicht freier in seinem Urteil, aber durch gereifte Lebenserfahrung sicher in seinem Handeln. Ottilie ist wohl mit Ophelia verglichen worden, in ihrer unbewußten Sinnlichkeit wohl zweifellos mit jener verwandt, aber doch völlig anders geprüft in der Leidensschule und zu der fürchterlichen Erkenntnis gebracht, daß aus den Wirrungen es für sie nur einen Ausweg gibt. An moralischer Schwäche krankt einzig Eduard, eine reich angelegte Natur, auch edleren Regungen zugänglich, aber ohne sittlichen Halt und ohne Herrschaft über seine heiße Begehrlichkeit. Der Dichter hatte selber nicht viel Freude an Eduard; „ich mag ihn selber nicht leiden, aber ich mußte ihn so machen, um das Faktum hervorzubringen. Er hat übrigens viel Wahrheit; denn man findet in den höheren Ständen Leute genug, bei denen, ganz wie bei ihm, der Eigensinn an die Stelle des Charakters tritt".

Das „Faktum"? Also eine Tatsache, eine Tat ist das Ziel des Romans; wiederum kommt uns Goethes eigenes Zeugnis entgegen: „das einzige Produkt von größerem Umfang, wo ich mir bewußt bin, nach Darstellung einer durchgreifenden Idee gearbeitet zu haben, wären etwa die Wahlverwandtschaften. Der Roman ist dadurch für den Verstand faßlich geworden; aber ich will nicht sagen, daß er dadurch besser geworden wäre. Vielmehr bin ich der Meinung: je inkommensurabler und für den Verstand unfaßlicher eine poetische Produktion, um so besser."

Nun kann kein Zweifel bestehen: die den ganzen Roman zusammenhaltende „durchgreifende Idee" ist der Kampf zwischen Neigung und Pflicht. Die Bangigkeit muß uns beschleichen, wenn wir Zeuge sind, wie schrittweise, unbedacht und unbewacht die vier Personen sich in ein Netz verstricken, aus dem es kein Entrinnen mehr gibt. Sie weichen dem Ansturm der leidenschaftlichen Gewalten, dem in der Natur herrschenden chemischen Zwange der Vereinigungen und Trennungen. Da den Unterliegenden die einzige Rettung durch die Kraft der sittlichen Freiheit und der Herrschaft über sich selbst abgeschnitten ist, müssen sie dem Verderben verfallen;

ihr Kampf ist hoffnungslos und darum auch sein Ausgang ohne Versöhnung. Das willensstarke Paar bringt es freilich zum Siege der Pflicht über die Neigung, aber die erzwungene Entsagung ist kein Ersatz für ungenossenes Glück. Dem anderen Paare, dessen Neigung über die Pflicht Gewalt gewann, scheint kein anderer Weg offen zu bleiben, als die Flucht aus dem Leben. Ottilie wählt den Tod — immerhin ein anscheinend sittlich freier Entschluß; ist auch Eduard einer solchen reinigenden Tat fähig? Der Dichter will es so verstanden wissen, und doch ist sein Entschluß zu sterben völlig anders motiviert; nicht büßen will er für begangene Schuld, sondern er hofft, durch den Tod wieder mit Ottilie vereinigt zu werden. Aber, glaubte er ernstlich an die Möglichkeit einer solchen Wiedervereinigung durch eine körperliche Auferstehung? Wie einfach und groß steht demgegenüber der Schluß des „Werther“!

Eine Unzahl von Einwürfen und Vorwürfen gegen den Roman werden niemals verstummen; aber keine der Anklagen ist weniger berechtigt als die Behauptung, der Dichter habe die Eheschließung unter den Zwang eines Naturgesetzes stellen wollen. Dem steht entgegen, daß der Höhepunkt des ganzen Romans zweifellos zu suchen ist in der Rede Mittlers auf die Heiligkeit und Unauflöslichkeit der Ehe, als die Gesellschaft zur Nachfeier von Ottiliens Geburtstag versammelt ist. „Wer mir den Ehestand angreift, wer mir durch Wort, ja durch Tat diesen Grund aller sittlichen Gesellschaft untergräbt, der hat es mit mir zu tun; . . . die Ehe ist der Anfang und der Gipfel aller Kultur . . . Unauflöslich muß sie sein . . . Sich zu trennen, gibts gar keinen hinlänglichen Grund . . . der menschliche Zustand ist so hoch in Leiden und Freuden gesetzt, daß gar nicht berechnet werden kann, was ein Paar Gatten einander schuldig werden. Es ist eine unendliche Schuld, die nur durch die Ewigkeit abgetragen werden kann. Unbequem mag es manchmal sein, das glaub ich wohl, aber das ist eben recht . . .“ Kann man deutlicher reden? Aber die Leser verstanden die Absicht nicht, oder wollten sie nicht verstehen; lieber klammerte man sich an einzelne Stellen, die der herkömmlichen Sitte zuwider zu laufen schienen. So wurde das vernichtende Urteil geprägt und das ganze Werk verworfen,

trotzdem es durchaus von einem ausgesprochen ethischen Gefühl erfüllt ist. Goethe klagt selber, „daß man ihm damals und später eben nicht viel Angenehmes über jenen Roman erzeigte". Seit dem Erscheinen des Buches ist ein Jahrhundert verflossen; wir stehen heute dem Künstler und seinem Kunstwerke vorurteilsfreier gegenüber — und dankbarer. Für uns ist es unangefochtene geschichtliche Tatsache, daß diese drei Romane an der Pforte unserer neueren Literatur als schmückende und tragende Säulen aufgerichtet sind, und daß Goethe in ihnen dem deutschen Roman einen festen Grund gelegt und die Entwickelungsbahn geebnet hat.

Schauen wir zurück, so muß sich uns zunächst die Erkenntnis aufdrängen, daß die drei Romane Goethes, wie nach ihrer zeitlichen Entstehung, so noch mehr nach ihrem innersten Wesen auf das engste zusammenhängen. Noch ist der „Werther" nicht geschrieben, da keimt in des Dichters Seele schon der Gedanke des „Wilhelm Meister"; und ebenso schloß der zweite Roman schon vor seiner Vollendung die Idee und die Absicht des dritten in sich. So entsprießen alle drei einer gemeinsamen Wurzel.

Aber noch mehr: sie bedeuten auch drei Phasen in des Menschen Goethe Lebenskampfe.

Wie Beethovens Symphonien die Kulminationspunkte seines Ringens mit dem Schicksale anzeigen, wie er bald oben steht mit dem Hochgefühl des Siegers, und dazwischen wieder von dem Tiefstande seines Mutes sich hinaufarbeitet zu dem Triumphgesange seines langausklingenden Finales: so bezeichnen auch die drei Romane Goethes ebenso viele Kurven seiner Lebenslinie. Tief hinab taucht die Richtungsneigung des Werther bis zum vollendeten Zusammenbruch; Kraft und Mut sind unzulänglich, dem Ansturme der Leidenschaft zu wehren. Anders im Wilhelm Meister: Hier ist das Ideal das Aufwärtsziehende, die Sehnsucht nach dem reinen Licht — ganz im modernen Sinne —, wo die reale Welt mit der Idee in eins zusammenfließt; eine völlige Vereinigung ist nicht möglich, weil ein Menschenleben nicht ausreicht, die Zeit des Suchens und Sehnens in sich zu fassen. Wiederum abwärts weisen die Wahlverwandtschaften, wieder ein anderer Weg durch Dornen und Disteln, wieder Kampf der Sittlich-

keit und Pflicht gegen die Mächte, die in dem Menschen wurzeln, aber auch gegen die Mächte des Schicksals — auch Naturgewalten — außer ihm. Also auch hier Ringen mit dem Aufgebot der letzten Kräfte — und kein Sieg! Wo liegt das Glück?

Was ferner die drei Romane zu einer Einheit verbindet, ist das in ihnen waltende Dämonische, die in ihnen sich offenbarende mächtige Persönlichkeit, deren großes, energisches Empfinden uns gleich zu Anfang ergreift und uns nicht wieder losläßt, der unser eigenes Wesen ausweitet und uns über uns selbst erhebt. Das ist die zudringliche Kraft, das „Männliche", das zwar dem echten Kunstwerk wirkliche Größe verleiht und Ewigkeitsdauer verheißt, dafür aber bei seinen Zeitgenossen auf ein Verständnis verzichten muß. Auch Goethe mußte diese Erfahrung machen; sie nötigte ihm die Klage ab: „Ein deutscher Schriftsteller — ein deutscher Märtyrer!"

Verstehen wir Goethes Gedanken recht, so werden wir an den Dichter drei Forderungen stellen, die er erfüllen muß, wenn sein künstlerischer Stil sich zur Vollkommenheit erheben soll.

Seine Hingabe an sein Werk muß so unbedingt sein, daß er in seiner Schaffenstätigkeit vollkommen aufgeht, daß er aber von seinem Stoffe sich niemals übermannen läßt, sondern die eigene Erregung so weit zu zügeln weiß, daß das Ebenmaß nie verwirrt wird. Der Dichter muß ganz sich, ganz seinem geliebten Gegenstande leben. „Wenn der Weltmensch in einer abzehrenden Melancholie über einen großen Verlust seine Tage hinschleicht, oder in ausgelassener Freude seinem Schicksale entgegengeht, so schreitet die empfängliche, leicht bewegliche Seele des Dichters wie die wandelnde Sonne von Nacht zu Tage fort, und mit leisen Übergängen stimmt seine Harfe zu Freude und Leid.... Er lebt den Traum des Lebens als ein Wachender, und das Seltenste, was geschieht, ist ihm zugleich Vergangenheit und Zukunft. Und so ist der Dichter zugleich Lehrer, Wahrsager, Freund der Götter und der Menschen".

Der Künstler soll aber auch seinen Stoff so weit durchdringen und so weit zu vergeistigen streben, daß er ihn zu einem Allgemeinen erhebt und Typisches schafft, an dem das

besondere Einzelne zum Nebensächlichen herabsinkt. Vergebens wird er das Typische in der Natur suchen; es muß als die Frucht seines eigenen Geistes reifen; nur dadurch wird er zum Künstler, daß er sich begeistern läßt von dem ihn weihenden „Anwehen eines befruchtenden göttlichen Odems".

Durch das eigene Versinken in seine künstlerische Arbeit und durch das völlige Aufgehen in ihr muß er aber auch uns so weit hinzureißen vermögen, daß wir mit ihm sehen, fühlen und genießen und dadurch in einen Zustand versetzt werden, den man kurzweg als Andacht bezeichnen kann. Unser eigenes kritisierendes Wollen und Nichtwollen muß schweigen; unsere Seele soll sich erheben, sich ausdehnen, von aller leidenschaftlichen Unruhe befreit, soll den „göttlichen Frieden" empfangen, der des Künstlers eigener innigen Liebe zur Natur entströmt, und soll die beglückende Erfahrung machen, daß seine Kunst die Macht besitzt, unser Ich von allen Fesseln der Sehnsucht zu erlösen.

Hat Goethe diese Forderungen selbst erfüllt? Ist er in ihnen vorbildlich geworden?

Sehen wir von ästhetischen Erörterungen vorerst ab; eine Antwort auf unsere Fragen werden wir am ehesten von der zunächst weiter zu verfolgenden Historie zu erwarten haben.

Heute ist es kein Wagnis mehr zu behaupten, daß in keiner Epoche des 19. Jahrhunderts unsere Dichtung sich selbständig ausbauen konnte, ohne sich mit Goethe im Zusammenhange zu wissen. Die längst zur Wissenschaft gereifte Literaturgeschichte hat den überall wirksamer gewordenen Einfluß Goethes klargestellt; wir haben uns hier auf das engere Gebiet des Romans zu beschränken.

Was hat die Romantik geschaffen, das nicht im Boden Goethes seine Wurzel gehabt hätte, von Friedrich Schlegels „Lucinde" bis zu Novalis' „Heinrich von Ofterdingen"? Aber ihre Kunst wandelte auf Abwegen; was von ihren Produktionen ist heute noch im genossenen Besitze unserer höhergebildeten Leserkreise geblieben?

Auch das „junge Deutschland" stand auf Goetheschem Grunde; aber es verfiel dem gleichen Geschick. Wer kennt heute von ihm noch viel mehr als höchstens einzelne Namen?

Als man sich von der revolutionären Literatur vor 1848

abwendete, flüchtete man ins Ausland; Manzoni, W. Scott, Bulwer, Dickens, Dumas, E. Sue u. a. waren die beliebten Autoren, waren die Träger einer Romantik, deren Radius weit über den Umkreis unserer deutschen Romantik hinausreichte.

Und als die politische Erschöpfung eine Ruhe schuf, die auch wieder eine Heimkehr und Einkehr zuließ, da erscheinen neue Namen auf dem Plan, zunächst G. Freytag, V. Scheffel, Fr. Spielhagen u. a. — neben den historischen Roman tritt der moderne Kulturroman. Des Stromes Bett wird breiter; aber trotz des Wechsels der Tendenzen verspüren wir ein Gleichmaß der Bewegung, überall die Unterströmung eines stetig wachsenden Verständnisses für die Meisterleistungen Goethes. Die Feinheit der Ausmalung in den Einzelzügen der Porträts, die Durchsichtigkeit der Form, die Flüssigkeit der Sprache: alles läßt erkennen, daß die Durchschnittsgewandtheit in der Behandlung der Kunstmittel gewaltig fortgeschritten war. Trotz des scheinbar zunehmenden tumultuarischen Charakters des Tendenziösen hatte der Roman einen sichtlichen Aufschwung genommen.

Noch einmal sollte die verstummende Romantik eine Blüte treiben, ein mystisches Spiel mit tiefsinnigen Gedankenrätseln und Wunderlichkeiten, das eine Zeitlang die Gemüter gefangen nahm: Gottfried Kellers „Grüner Heinrich“ war im selben Jahr mit Freytags „Soll und Haben“ (1854) ans Tageslicht getreten, zwei seltsame Brüder, das Schlußglied einer überwundenen und das Anfangsstück einer neuaufgehenden Zeit. Kellers unanfechtbarer Dichterruhm beruht nicht auf seinen Romanen. Der „Grüne Heinrich“ verdient aber heute noch Beachtung aus dem Grunde, weil er unter dem unmittelbaren Einflusse von Goethes „Wilhelm Meister“ steht, freilich ohne auch nur entfernt seinem Vorbilde nahezukommen. Der Roman mußte bald einer Generation fremd werden, die gelernt hatte, in ihren Rechnungen Tatsachen an die Stelle von Phantasiebildern zu setzen.

Nun ging es unaufhaltsam aufwärts. Der moderne Zeitroman mit all seinen sozialen Spielarten, Unterarten und Abarten fand glänzende Vertreter und beifallsbereite Leser; aber über ihn hinaus erhob sich zunächst der historische Roman

im großen Stil zu seiner vornehmen Höhe. Die alljährlich miteinander wetteifernden neuen Publikationen von Freytag, Dahn, Ebers, Taylor, Eckstein und vielen anderen waren ebensoviele mit Spannung erwartete Ereignisse auf unserem Büchermarkte. Trotzdem meldete sich aber bald ein leise anklingender Widerspruch. Das „Deutsche Reich" war inzwischen entstanden; die lange gehegten nationalen Hoffnungen waren glänzend erfüllt. Dem historischen Roman konnte man das Zugeständnis nicht versagen, daß er um die Pflege der nationalen Idee sich unleugbar große Verdienste erworben hatte.

Also, was hatte man gegen ihn einzuwenden? Die Verfasser waren doch in Amt und Wissenschaft hochgestellte Männer; in der Schule Goethes waren sie aufgewachsen und ausgebildet; ihre Werke trugen den Stempel Goethescher Abkunft, waren Erzeugnisse klassischer Kunst, waren planvoll abgewogen im Aufbau, durchsichtig in der Gliederung, maßvoll in der Beherrschung des Leidenschaftlichen, vermieden jeden falschen Effekt; und nun die Sprache von edlem Wohllaut, Feinheit und Reinheit — was hatte man an diesen Romanen zu tadeln?

Fast waren es gerade ihre Vorzüge, die man ihnen zum Vorwurf machte: die polierte Glätte ihrer Außenseite könne den völligen Mangel an Individualisierung ihres Inhalts nicht ersetzen. Die farbenprächtigen Bilder entzückten wohl das schauende innere Auge, aber der lechzenden Seele böten sie kein Labsal und keine Bereicherung. Man hätte keinen Anlaß, sich mit einem solchen Buche „auseinanderzusetzen"; persönliche Fragen seien nirgendwo auch nur gestreift. Es fehlte eben jede persönliche Note in dieser bewußt unpersönlichen Epik. Die Meisterschaft in der Verwendung der glänzendsten Darstellungsmittel mußte man freilich gelten lassen, wie sie unerreicht und darum unübertroffen geblieben ist z. B. in der Schilderung der Schlacht bei Straßburg und im Schlußkampfe des „Ingo", und fast noch mehr in den blutigen Entscheidungsszenen am Vesuv in „Ein Kampf um Rom".

Aber diese Glanzleistungen ließen die Jungen kalt. Ein anderes Geschlecht hatte die Bühne betreten, ohne Pietät gegenüber der Vergangenheit, denn es hatte die trüben Zeiten des politischen Tiefstandes nicht am eigenen Leibe erfahren.

In dem neuen Reiche, dem neuen Hause wollte man sich behaglicher und vornehmer einrichten, denn man war ja reicher geworden. Der altmodische Idealismus war abgetan; seine Vertreter und Wortführer, die „Renaissancemenschen“, wurden beiseite geschoben. Der Kampf um die neue Weltanschauung entbrannte.

Mit dem „Realismus“ und „Sozialismus“ begann man. „Wahrheit“ verlangte man, „Tatsachen“ als Grundlage für die Weltanschauung der Zukunft. Die Ergebnisse der Naturwissenschaften sollten das Gerüste werden für eine „Wirklichkeitspoesie“; das „Recht der Sinne“ wurde ausgerufen; „Sturm und Drang“ wurden wieder entfesselt. Der Herd der beginnenden Revolution war zunächst Berlin; bald schlossen sich auch andere Großstädte an, vornehmlich München.

War man über die Grundlagen der neuen Weltanschauung schon einig, so fehlte doch noch das Programm. Aber auch dieses wurde bald entworfen. Eine 1885 erschienene und „Die Revolution in der Literatur“ betitelte Broschüre stellte fest: „Die Aufklärung und der Zweifel, diese beiden ersten Phasen und Symptome der Besserung, sind bei uns schon bis zur Krisis gelangt; jetzt kommt wieder die Begeisterung an die Reihe. Es ist daher die erste und wichtigste Aufgabe der Poesie, sich der großen Zeitfragen zu bemächtigen. Zugleich gilt es, das alte Thema der Liebe nun im modernen Sinne, losgelöst von den Satzungen konventioneller Moral zu beleuchten.“ Im folgenden Jahre griff ein anderer den Gedanken auf, führte ihn weiter aus und prägte den Ausdruck „die Moderne“ als Gegensatz zu der „Antike“. „Überall Bewegung, Handlung und das Bild des modernen Lebens. Nein, die stille, kalte Antike ist nicht mehr unser Ideal.“ „Bei solchen Gegensätzen scheint ein Kampf geboten gegen die moderne Epigonenklassizität, gegen das sich spreizende Raffinement und gegen den blaustrumpfartigen Dilettantismus.“ Der blutige Kampf der Jungen gegen die Alten war erklärt.

Gerade recht zu dieser Zeit wurden die Blicke der Jungen auf Emile Zola, den Großmeister des Naturalismus, hingewendet. Seine Romane, die mit rücksichtsloser Sachlichkeit die Lasterhöhlen von Paris schilderten, brachten das, dessen man bedurfte. Das waren „Schilderungen des Tatsächlichen“,

„rechte Wirklichkeitspoesie“, freilich ohne Poesie und ohne Humor. Zolas Vorgang zündete. Auch in Berlin hatte man Gelegenheit, in die Tiefen des Großstadtelends hineinzublicken. Auch hier tobte der Daseinskampf der „Enterbten“ und „Betrogenen“, das verzweifelte Ringen mit der Not am Rande des Abgrundes. Junge schriftstellerische Talente, die selbst in der dumpfen Luft des Proletariats aufgewachsen waren, traten in Zolas Fußtapfen. Mit den Farben der Wahrheit schilderten sie diese Verzweiflungskämpfe als Selbsterlebtes, Selbstgeschautes. Das war der Anfang des „Berliner Romans“. Der Naturalismus trieb hier seine Stockwurzel in fruchtbares Erdreich und wucherte; er blieb die herrschende Parole bis zum Schlusse des Jahrhunderts.

Aber nicht unbestritten. Eine Reaktion trat ein, und diese nahm — vielleicht naturgemäß? — wieder ihren Anfang in Paris. Es konnte nicht wundernehmen, daß aus dieser Unruhe und Hast sich eine allgemeine Überreizung entwickelte. „Nervös“ war man bereits bis zum Übermaß; und gerade der Naturalismus hatte diese nervöse Fieberhaftigkeit am wenigsten abkühlen können. Das Übersinnliche hatte er unterdrücken wollen durch die Wucht des Wirklichen, Tatsächlichen. Das war ihm nicht gelungen; denn gerade diese aufgenötigte Nüchternheit stritt wider die Natur, war also Unnatur. Der Reiz des Schaurigen, Spukhaften ließ sich eben nicht gewaltsam unterdrücken; er durchbrach alle Schranken; man berauschte sich in dem Genuß, die überreizten Nerven mit immer neuen Schreckbildern zu peitschen. Die Sinneseindrücke griffen über in die Gefühlswelt; die krankgehetzten Erregungen setzten sich in Farbenbilder um; die Farbe überkam eine unheimliche Macht, beherrschte und ängstigte die „Nervösen“ mit berückendem Zauber; man schwelgte geradezu im Grauenhaften. In seinen hysterischen Verzückungen redete dieser Opiumrausch seine besondere Sprache; mit den vorhandenen Wortmitteln waren seine Reizzustände nicht auszudrücken; darum mußte eine neue Sprache erfunden werden. Man redete in neuen bildlichen Wendungen; nur wenige waren in ihren Sinn eingeweiht; den weiteren Kreisen zum Verständnisse verfaßte man Wörterbücher; „Symbole“ nannte man die Kunstausdrücke dieses Kultus; seine Anhänger

nannten sich „Symbolisten“; und da ihr erregtes Nervensystem jedem, auch noch so plötzlichen Eindrucke nachgab, bezeichneten sie sich als „Impressionisten“; und da sie wußten, daß sie dem vollendeten sittlichen Zerfall entgegentrieben, symbolisierten sie sich selbst als «décadents»; und da das Ende dieser abschüssigen Bahn nicht mehr lange auf sich warten lassen konnte und außerdem ein mittelalterlicher Aberglaube mit dem Wechsel des Jahrhunderts auch die «débâcle» in Zusammenhang brachte, zitterte man vor dieser Katastrophe. Nur mit Grauen und Angstschauern spannte man auf den vernichtenden Schicksalsspruch: die Meduse des «fin de siècle» war das Gespenst.

Aber weder in Frankreich noch in Deutschland war der Naturalismus bereits überwunden; im Gegenteil; er steigerte sich noch zum „konsequenten Naturalismus“, verbündete sich mit Ibsen, trotzdem dieser, in der Tiefe seiner Seele konsequente Idealist in seinen Bestrebungen höchstens äußerliche Verwandtschaften mit dem Naturalismus besaß. Eine weitere Stütze vermeinte man an Leo Tolstoi zu finden, der wiederum von ganz anderen nationalen und politischen Voraussetzungen ausging. Und als man gar von Nietzsche den Kampfruf vernahm gegen die weitüberschätzte „Zivilisation“, da schien die Zeit gekommen, die alten „Götzen“ in Staat, Gesellschaft, Kirche, Ehe u. s. w. zu stürzen; man fühlte in sich den „Willen zur Macht“, das „Recht des Stärkeren“ zu üben, die „Freiheit des Individuums“ zu erstreiten, das Ziel des „Übermenschentums“ als Ideal zu statuieren. Damit war der Sozialismus gerichtet; ihm gegenüber trat der uneingeschränkte Individualismus. Nun hatte man ein Programm mit scharfgeschliffenen Schlagwörtern; aber, statt der heißbegehrten neuen Weltanschauung hatte man deren gleich zwei: die eine drängte zum absoluten Kollektivismus, und die andere zum ebenso absoluten Individualismus; eine Vermittelung oder Versöhnung gab es vorläufig nicht.

So behauptete der Naturalismus vorerst noch seine Übermacht. Seine höchsten Triumphe feierte er auf der Bühne, als gegen den Schluß des Jahres 1889 kurz hintereinander die Glanzstücke des sozialen Dramas — G. Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ und H. Sudermanns „Ehre“ — uner-

hörte Beifallsstürme entfesselten. Doch damit hatte der Naturalismus auch seine beste Kraft erschöpft.

Das Gebot der Selbstbehauptung hatte den rücksichtslosen Bruch mit den überlieferten Autoritäten gefordert. Zunächst hatte man die „Alten" verworfen; der konsequente Naturalismus mußte aber auch gegenüber den „Ältesten" seine Stellung regulieren.

Mit Schiller war man bald fertig; der Dichter der vornehmen „Wahl":

„Kannst du nicht allen gefallen durch deine Tat und
dein Kunstwerk,
Mach es wenigen recht; vielen gefallen ist schlimm!"

konnte in diesem Kampfgetöse kein Parteiführer sein. Die Abneigung der „Jungen" gegen den Berater ihrer eigenen Jugend war darum begreiflich, wenn sie auch von geringer Pietät zeugte; sie verdiente aber eine gewisse Entschuldigung, denn sie durfte sich berufen auf die nicht immer vorsichtigen und sicherlich von Einseitigkeit nicht freien Äußerungen der akademischen Gelehrten, die darauf hinausliefen, daß Schillers Einfluß auf Goethe für nicht ganz einwandfrei zu halten sei. So verdichtete sich die Abneigung zur ausgesprochenen Gegnerschaft gegen den — von Nietzsche also stigmatisierten — „Moraltrompeter", und die Jungen brüsteten sich, „Schillerhasser" zu sein.

Mit Goethe war man schon vorsichtiger. Man gefiel sich wohl in einem gewissen Goethekultus; aber, genau besehen, war diese Verehrung doch mehr deklamatorisch. Innerlich fühlte man sich auch von Goethe geschieden, und noch zehn Jahre später erklärte einer der Hauptwortführer: „Von Goethe zu uns ist bereits weiter, als es von Goethe zu den Griechen war! Mir scheint, es tut nachgerade wirklich not, das einmal auszusprechen." Diese Absage bezog sich freilich zunächst auf die Lyrik; das Epos hatte während dieses ganzen Zeitraumes sich kaum geregt, und das Drama hatte auch die letzte Neigung, Goethes Spuren zu folgen, längst aufgegeben.

Bleibt also der Roman. War hier noch ein Zusammenhang mit Goethes vorbildlicher Kunst zu verspüren?

Als „die Moderne“ für „die erste und wichtigste Aufgabe der Poesie“ erklärte, „sich der großen Zeitfragen zu bemächtigen“, löste sie die modernen Zeitfragen in „Probleme“ auf, und diese sollten von der modernen Kunst gelöst werden.

Goethes Romane sind freilich auch auf Problemfragen aufgebaut, und zwar auf Fragen, die Empfinden und Gewissen tief berühren, sogar zu Lebensfragen, Daseinsfragen sich auftürmen. Aber die ausdrücklichen Versicherungen des Dichters bürgen dafür, daß seine Romane nichts enthalten, das nicht erlebt wäre, daß die tragischen Konflikte und die Stürme der Leidenschaften nicht hinter dem Schreibtische ersonnen, sondern dem erlebten Leben entnommen und mit manchem Tropfen eigenen Herzblutes von dem Dichter niedergeschrieben seien. Darum entstammen sie der Natur und enthalten Wahrheit. Aber die Versicherungen Goethes enthalten weiterhin noch den einschränkenden Zusatz, daß auch nichts *so* wiedergegeben sei, *wie* es erlebt wurde, d. h. daß die Kunst des Poeten wohl verallgemeinernd und mildernd die Kanten der Tatsachen abgestoßen und die Reibungsflächen geglättet habe, daß aber der Wahrheit niemals zu nahe getreten sei. Tragisch wird die Lösung in jedem Falle, wenn die Frage zur Lebensfrage wird. Wie sie aber zu lösen sei, dafür gibt es kein ästhetisches Gesetz, nicht einmal ein moralisches verheißt eine restlose Ausgleichung. Die Lösung ist allemal eine Problemfrage für den Einzelmenschen, eine Problemfrage für seine sittliche Kraft und für seinen Mut, die sicher zu erwartenden Konsequenzen bis zum letzten Ende auf sich zu nehmen. Das Leben fragt nie: wie *kann* es kommen, sondern die Tatsachen zeigen uns jedesmal, *was* kommt und *wie* es kommt. Auch der Sieger blutet aus empfangenen Wunden und beklagt den Verlust von heißgeliebten Opfern.

Von Goethes blankem „Realismus“ zu reden, ist nachgerade eine totgehetzte Phrase. Gewiß ist bei ihm genug gesunder Realismus zu finden, das heißt Respekt vor der Tatsache, die er kennt und meistert; darum überall sein Maßhalten, seine Herrschaft über den Stoff, seine klare Linienführung, seine richtig verstandene „Katharsis der Leidenschaft“ — ganz im Gegensatze zu den „Modernen“, die zu wirken,

zu betäuben suchten durch die Überhäufung, die Verzerrung des Stofflichen. Da sie nicht anzuregen vermochten, versuchten sie aufzuregen. Mit heißen Schläfen und klopfenden Pulsen sind wir an den Roman gefesselt; er soll uns nicht mehr loslassen, bis auch die letzte Seite des Buches verschlungen ist — dann allerdings ist sein Reiz auch erschöpft; zum zweiten Mal den Roman durchzulesen, widerstrebt uns.

Goethes Realismus offenbart sich aber auch in seinem Respekt vor der Persönlichkeit; sie soll sich frei entfalten unter den Gesetzen der Pflicht und der sittlichen Freiheit. Mensch und Künstler durchdringen sich in dem schaffenden Dichter zu einem untrennbaren Eins. Leuchtend in Wahrheit und Schönheit sind darum Goethes Frauengestalten. „Die Frauen sind silberne Schalen, in die wir goldene Äpfel legen. Meine Idee von den Frauen ist nicht von den Erscheinungen der Wirklichkeit abstrahiert, sondern sie ist mir angeboren, oder in mir entstanden, Gott weiß wie"; so äußert er sich in seinem hohen Alter. Diese Wahrheit entspricht allerdings nicht dem konsequenten Naturalismus. Seine Vorstellung von rücksichtsloser Wahrheit tritt freilich im Drama mehr zutage als im Roman. Ibsens „Wildente" zeigt (noch mehr als seine „Gespenster"), bis zu welchen Zerrbildern der Fanatismus der vermeintlichen Wahrheit führen muß. Das Leben lehrt, daß die dramatischen Verwickelungen mancher, unter Glücksverheißungen geschlossener Ehe schließlich doch unerbittlich von dem Gesetze geschieden werden müssen. Hierin liegt oft mehr erschütternde Tragik, als in den künstlich ersonnenen und aufgebauten, scheinbar logischen Konflikten dramatischer Kunst, die niemals überzeugend auf uns wirken, die uns nicht ergreifen können, sondern abstoßen müssen.

Der „Berliner Roman" hatte verheißungsvoll begonnen; aber nur allzubald war er entgleist und in die Tiefen des Schmutzes versunken. Das Haschen und Jagen nach Beifall, Erfolg und Gewinn hatte ihn verleitet, die immerhin noch künstlerischen Grenzlinien des Naturalismus ins Ungemessene zu überschreiten. Was aber am bedenklichsten sich offenbarte, das war die rasch zunehmende Trübung des Frauenbildes. Von dem Goetheschen Ideale glitt er herab zur realistischen Zeichnung des Weibes, vom Weibe zum Weibchen, vom

Weibchen zur Dirne. Die schamhafte Umhüllung des Idealbildes fiel; der Zynismus des Nackten ward frei; vom Kultus der gesunden Natur geriet man ins Gemeine und Perverse. So erfüllte man die Forderung des wenige Jahre zuvor aufgestellten Programms, „das alte Thema der Liebe nun im modernen Sinne, losgelöst von den Satzungen konventioneller Moral, zu beleuchten". Das war ein erschreckender Niedergang, alles nach fremden Mustern. Nicht das Drama, noch weniger das Epos oder das lyrische Gedicht bedeuten eine soziale Gefahr. Die Bühne und der Goldschnittband haben ihr Publikum nur in ausgesuchten Gesellschaftskreisen. Aber der verrohte Roman verbreitet in alle Volksschichten sein moralisches Gift. Breit und selbstbewußt schreitet er durch die weitgeöffnete Haustüre; er klettert aber auch heimlich über Hintertreppen bis in die Küchen und Dachkammern, überall mit Spannung erwartet und mit Wonne genossen. Der Reiz des Pathologischen kommt ihm entgegen, denn auch den Dichter hat ja an seinen Helden das Pathologische gefesselt. Auch die Romanfiguren Goethes sind psychisch überreizt, mußten in einer anormalen Spannung sich befinden, weil ja auch der Dichter zur Zeit der Niederschrift pathologisch affiziert war. Der normale Mensch würde sich für die Dichtung niemals eignen, selbst wenn es einen solchen gäbe; seine Entwickelung und die Motivation seines Handelns müßten einfach uud folgerichtig sein, und damit würde er geradezu langweilig. Von dem Romanhelden erwartet der erregte Leser, daß er exzentrisch, überspannt ist, daß man sein Handeln und Benehmen nicht im voraus abschätzen kann; man will auf Überraschungen gefaßt und im Reizzustande gehalten sein. Dieser Zustand der psychologischen Unfreiheit auf seiten der Leser ist vorwiegend dem jugendlichen Alter eigen, der Zeit der Schwankungen, wo die Seele — himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt — bereit ist, sich emporzuschwingen bis in die Himmelshöhen des Glücks, wie auch hinabzusinken in die Abgründe des Pessimismus, bis zum vollendeten taedium vitae. Offensichtlich spiegeln auch die Goetheschen Romanfiguren die Erregungszustände ihres Urhebers wider. In den Zeiten seines ruhigen Schaffens hat Goethe auch Kunstwerke in Vers und Prosa hervorgebracht, deren reine Schönheit jederzeit Erhebung und

Genuß bereitet. Aber das Elementarische, das Dämonische, das auf unerklärbare Weise Ergreifende, Hinreißende kann doch nur zurückgeführt werden auf die eigene innere Entzündung des Dichters, wenn aus dem eigenen pathologischen Zustande die Inspiration für sein Werk in dem Maße treibt, daß sein Zustand einem Schlafwandeln gleicht. Das dämonisch Schöne muß eben halb unbewußt entstehen.

Diese weitgezogenen Grenzen darf die Kunst fordern. Aber innerhalb dieser Linien kann und soll sie immer noch rein und wahr bleiben. Die Genußfreude muß aber sofort in das Gegenteil umschlagen, sobald das bewußt Erotische, das ausgespitzt Sexuelle eingeführt wird, um den Leser sinnlich zu reizen. Das war der Fall des naturalistischen Romans, als er entartete und alle Scham verlor, als man mit den Produkten gewisser Autoren sofort die Erwartung eines Hautgouts verband, und die Reklame in den Schaufenstern der Buchläden diesen Hinweis dick auftrug, als schon ein pikanter Buchtitel die Käufer anlocken sollte, und ein dadurch erreichter Erfolg sofort Nachahmungen provozierte, die noch plumper und schamloser die unreinen Erregungen der Leser — und Leserinnen — in Atem zu halten suchten. So war es, und so ist es noch heute; das sind noch jetzt die beklagenswerten Nachwirkungen des naturalistischen Romans. Unter dem Zeichen Goethes standen diese verderbten und verderblichen Kunstformen nicht. Man hätte des Meisters Warnung hören sollen. Das kurze Verdammungsurteil Fausts (2. Teil, 4. Akt) über Mephistos lüsternes Phantasiebild, dessen sinnliche Reize die sinnliche Begehrlichkeit locken sollen, ist deutlich und kräftig genug: „Schlecht und modern!" „Genießen macht gemein!"

So hatte der Naturalismus seine Verurteilung selbst verschuldet. Als er seinen Höhepunkt überschritten hatte, schien aber auch seine Produktionskraft mit einemmale erloschen zu sein. Auch die gefeierten Führer fanden keinen Beifall mehr; weder Sudermanns „Sodoms Ende", noch Hauptmanns „Friedensfest" oder „Einsame Menschen" genügten den hochgespannten Erwartungen. Mochte auch das eine oder andere spätere Drama vorübergehend freundliche Aufnahme finden: in der Hauptsache war wenigstens die dramatische Kunst übermüdet; die Bühne hatte ihre Zugkraft verloren. Um so

eifriger schmiedete man an neuen Dogmen und Programmen. Was hatte man nicht schon alles erlebt: Realismus, Pragmatismus und Sozialismus, Naturalismus, Symbolismus, Impressionismus, Verismus, konsequenten Naturalismus, Romantizismus, Neuidealismus, reinsten Individualismus — so überstürzten sich die -ismen, bekämpften sich und lösten einander ab bis auf den heutigen Tag — aber zu einem bleibenden Gebilde kam es nicht. Nur die lyrische Dichtung nahm einen kräftigen Aufschwung, und es fehlt heute nicht an Prophetenstimmen, die ihr eine glänzende Zukunft, sogar die Führerschaft in der Dichtkunst verheißen.

Und der Roman?

Die Fortgeschrittensten unter den Neueren schätzen den Roman überhaupt gering ein. Sogar schwere Vorwürfe werden gegen ihn erhoben. Für den Aufschwung der Kunst bedeutet er lediglich eine Hemmung; seine erzählende Natur ist den kleinen und kleinsten Talenten gar zu leicht zugänglich; daher die Masse der Romanschreiber; dieses üppig wuchernde Unkraut klammert sich an die hochaufstrebenden Stämme, entzieht ihnen die Lebenskraft und zwingt sie nieder. Allen denen, die erfüllt sind von der „sehnsüchtigen Liebe zu den berauschenden Möglichkeiten der Existenz", kann er nicht dienen, ihnen nichts bieten; an einer hausbacken-bürgerlichen Lebensauffassung wird er stets kleben bleiben; seinem Inhalt nach kann er also für die Zukunft der Kunst nichts leisten; als Kunstform ist er aber erst recht veraltet. Von der Wirklichkeit sind wir so ganz erfüllt; das Erleben der schmerzlichen Freuden und süßen Bitternisse, der getäuschten Hoffnungen und ernüchternden Enttäuschungen hat uns jegliche Harmlosigkeit genommen; unser Leben soll in jedem Moment erfüllt sein von Spannungen, Eindrücken, Stimmungen: wie kann dieser stürmische Wogenschlag zusammengehalten werden von einer so brüchigen Kunstform, die niemals ein Spiegelbild des wirklichen Lebens gegeben hat, und deren Grundwesen dem Festhalten einer einheitlichen Stimmung geradezu widerstreitet!

Wie wenig berechtigt waren diese Heruntersetzungen. Solchen beengenden ästhetischen Vorschriften hat sich der Roman allerdings niemals unterworfen, und am wenigsten in

den Zeiten der jüngsten Sturmflut. Dafür hat aber seine leichtbewegliche Natur und seine elastische Gestalt ihn alle Wandelungen mitmachen lassen. Allen Geschmackstrübungen hatte er sich bereitwilligst angepaßt; mit vollem Bewußtsein und Behagen hatte er sich sogar in die Pfützen des Naturalismus gestürzt.

Aber jetzt war die Zeit zu einem neuen Umschwung gereift; der Roman begann, bei sich Einkehr zu halten.

Auch in den schlimmsten Zeiten der Verirrung war er sich nie ganz untreu geworden; die Besseren unter seinen Vertretern hatten ihre vornehme Abkunft niemals ganz verleugnet. Der vom Fremden geborgte entstellende Schmutz konnte die ererbten Vorzüge nur verdecken, nicht vertilgen. Nun er begann, der ausländischen Fesseln sich zu entledigen, wurde auch der Kreislauf des deutschen Blutes wieder kräftiger. An mehr äußerlicher Formschönheit hatte der Roman sogar sichtlich gewonnen. Schon die Sprache hatte in ihrer Biegsamkeit und an zutreffendem Bilderreichtum sich mächtig vervollkommnet; hierin waren trotz heftigen Widerspruches auch die Vorbilder des geschmähten historischen Romans seine Lehrmeister gewesen: und hatten nicht auch diese ihre Vorzüge aus Goethe geschöpft? Dazu waren Anlage und Aufbau überlegter und künstlerisch bewußter geworden, oft sogar über die klassischen Muster hinaus; die Plastik der Figuren, die Charakteristik des Individuellen, Persönlichen, die Konturierung und Linienführung zeigten Sicherheit und Schärfe. Und überdies und vor allem war bei den sittlich und künstlerisch höher beanlagten Romanschriftstellern das Bemühen nicht zu verkennen, ihren Schöpfungen wieder Seele und Leben einzuflößen.

Inzwischen entbrannte über den überwundenen Naturalismus hinaus der Kampf um die neue Weltanschauung immer heißer; eine Versöhnung der scheinbar unversöhnlichen Gegensätze auf einer höheren Einheitsstufe mußte gesucht werden; die Fragen wurden immer dringender: Wohin sich wenden? Wo den Frieden suchen und finden? An diesen Zeitfragen war auch der Roman beteiligt; nun war es auch für ihn geboten, sich auf sich selbst zu besinnen.

Es war ein Erwachen aus wüstem Traume; eine „Sehnsucht nach dem Erhabenen“ regte sich, gleich dem aus der

Tiefe rufenden Klang einer „versunkenen Glocke", ein Wiedererstarken des grunddeutschen sittlichen Empfindens, ein lauter Widerspruch der nüchtern gewordenen Erkenntnis gegen das eingerissene Verderben. Hier betrat man das innerste Heiligtum des Sehnens und Ringens der einzelnen Menschenseele. Das Gefühl der Vereinsamung wurde schmerzlich lebendig: man wollte nicht mehr treiben wie das schwebende Stäubchen im All, wie der Tropfen im Meere, ein Einzelwesen im Universum. Das heiße Verlangen stellte sich ein nach einer Vereinigung des Zeitlichen und Ewigen, des Endlichen und Unendlichen, des ἓν καὶ πᾶν im Spinoza-Lessingschen Sinne. Das war das wiedererwachte Erlösungsbedürfnis, das Trachten nach Gewinnung der sittlichen Freiheit, der vollendeten Ruhe der Seele, oder, was dasselbe bedeutet, nach dem Gefühl der Glückseligkeit. Dieses Glück ist nicht Belohnung der Tugend, sondern die Tugend selbst. Nicht genießen wir die Tugend, weil wir unsere Lüste zügeln, sondern, weil wir sie genießen, darum können wir unsere Lüste zügeln. Damit war man wieder auf dem Boden der Weltanschauung Goethes angekommen.

Nur dem handelnden Menschen gehört die Welt; nur ihm allein winkt der Friede in der Ferne. Freilich noch in weiter Ferne; aber die Versöhnung ist doch möglich; ist doch der Preis eines heißen Kampfes wert. Nicht zum erstenmal steigt die Philosophie herab von ihrer stolzen Höhe und durchgeistigt unsere Dichtung, auch die Prosadichtung. Sie leitete unser künstlerisches Empfinden wieder zurück zu den unvergänglichen Urbildern unserer klassischen Dichtung, zu den «documents humains» der ringenden, leidenden Menschenseele, die in ihrer sittlichen Größe auch die Kraft besaß, zu überwinden, zu siegen; dazu hatte es keiner Dogmen und Programme bedurft.

So erfuhr auch der Roman eine Läuterung, als er den Gefahren des Naturalismus sich klug und glücklich entzog. Er hatte es aufgegeben, „Helden" in den Mittelpunkt seines Kreises zu stellen; hierin hatte er den historischen Roman zweifellos überholt. Auch die Originale und Sonderlinge, die früher auf Kritik und Lachmuskeln wirkten, waren verschwunden; nicht minder auch die Athleten des sozialen Romans,

die Wunder wirkten und mit Aufgebot der Massen die zukünftige Gestaltung der Gesellschaft zu regeln suchten; sie hatten ihren Reiz verloren. Der Roman war innerlicher geworden Der Durchschnittsmensch hatte den „Helden" abgelöst; ihm und seinem Lebensgeschick fühlte sich auch der Leser näher verwandt; sein innerstes Seelenleben sich offenbaren zu sehen, erschien anziehender als die Schilderungen der Verworfenheit aus Gasse und Winkel.

«Je vais peindre l'homme physiologique; je suis un positiviste, un évolutioniste, un materialiste; mon système est l'hérédité», hatte Zola an die Spitze seines Künstlerprogramms gestellt; aber die Gabe der Beobachtung des «coin de la nature, vue à travers un tempérament» war ihm nicht gegeben, dazu fehlte ihm gerade das Notwendigste, nämlich das Temperament. Die deutsche Kunst mochte ihm nicht länger folgen, als sie wieder zu gesunden begann. Der Roman fand sich zuerst wieder zurecht; die nationalen Vorbilder wiesen ihn auf den richtigen Weg.

Aber wir dürfen nicht übersehen, daß wir noch in den ersten Anfängen stehen. Nicht der Hochflut der Romanproduktion, wie sie heute unsern Büchermarkt überschwemmt, können wir auch nur entfernt die Zielrichtung auf ein wieder klar erfaßtes Ideal abfühlen; die überwiegende Masse will ja auch nichts anderes, als dem gemeinen Lesebedürfnis dienen, höchstens für den Augenblick „sensationell" wirken. Sie beansprucht keinen bleibenden Platz in unserer Literatur; es ist ihr Schicksal, ebenso schnell wieder zu versinken, wie sie auftauchte; die Kritik hat weder Anlaß noch Zeit, sich mit ihr zu befassen.

Noch ist bis jetzt von uns kein Dichtername oder Buchtitel genannt. Beschränkt man eine Rundschau nur auf diejenigen Erzeugnisse des letzten Jahrzehnts, die eine lebhaftere Beachtung gefunden haben, so wäre es leicht, eine Reihe von Romanen aufzuzählen, deren Eingreifen in die Geistesrichtung unserer Zeit darum bedeutungsvoll gewesen ist, weil ihre Verfasser wieder tief und besonnen ins Leben blickten und es ernst nahmen mit ihrer Kunst. Wir haben allen Grund, stolz zu sein auf diese aufwärtsstrebenden Führer, denn sie haben wieder deutsch gedacht, deutsch empfunden und deutsch

geschrieben. Sie nach ihren allseitigen Verdiensten recht zu würdigen, ist Sache und Pflicht der Literaturgeschichte. Heute haben wir nur die Frage zu verfolgen, ob und inwieweit sie das Erbe Goethes hochgehalten haben, ob sie in seine Bahnen wieder einlenkten.

Engherzig und pedantisch wäre indessen die Annahme, daß die Kunst während eines langen Jahrhunderts nicht auch fortgeschritten wäre, daß sie nicht sogar auch über den Umkreis Goethescher Poesie hinaus sich frei entwickelt hätte. Diese selbstredende Voraussetzung wird sich am einfachsten bestätigen, wenn wir nur das Fortleben der Goetheschen Romanmotive in unserer neuen Romanliteratur verfolgen.

Die Technik der neueren Zeit hat ein vielsagendes Schlagwort erzeugt: das „Milieu“ — man merkt schon an dem Klange seine französische Herkunft — als die zusammenfassende Bezeichnung all der guten und schlimmen Einflüsse, die aus der Umgebung eines Menschen, seiner „Umwelt“, hemmend, treibend, Richtung gebend die geistige und moralische Entwickelung des Einzelnen beherrschen. Daß an der Beobachtung der Mitwirkung solcher Kräfte viel Richtiges und Selbstverständliches sei, ist nicht zu bestreiten. Der Naturalismus erhob aber dieses mehr Zufällige zum Fatum; und wenn die verworfene Umgebung und die zerrütteten Verhältnisse eine widerstandsschwache Persönlichkeit zur Verzweiflung und schließlich zum Selbstmord treiben, so wird das soziale Mitleid angerufen, und man ist sogleich bereit, dem Verbrecher am eigenen Leben jede Schuld abzunehmen. Auf diesem Standpunkt steht z. B. das aus der Frühzeit des Berliner Romans stammende Sittenbild Paul Lindaus „Arme Mädchen“. Sein Ausgang klingt direkt an den „Werther“ an. Die Beziehung ist zu Unrecht genommen, denn die Parallele der Sachlage paßt nicht. Aber die Berufung auf ein großes Vorbild ist doch beachtenswert, weil sie beweist, daß man sogar noch in „Sturm und Drang“ die Autorität des Altmeisters für unanfechtbar hielt. Abgesehen von der Bequemlichkeit, die Verwirrung sozialen Elends durch Selbstmord zu zerreißen, bot sich dem Romanschreiber nur selten die Möglichkeit, auf das Werthermotiv zurückzugreifen. Denn die Lebenskrisis Werthers war nicht zu verallgemeinern, würde auch ohne eine freie,

aber wieder ins Persönliche gezeichnete Übertragung in die Farben der Moderne kaum Verständnis und noch weniger Beifall zu erwarten gehabt haben. Ein direkter Einfluß oder auch nur ein entfernteres Anklingen des Werther ist in unserem neueren Roman kaum zu verspüren.

Anders aber steht es mit dem „Wilhelm Meister".

Es gibt Literarhistoriker mit besonders feinen Ohren für die Pendelschwingungen des Zeitgeistes; sie wollen eine gerade Linie ziehen vom „Wilhelm Meister" über den „Grünen Heinrich" bis zum „Jörn Uhl". Lassen wir das Mittelglied ununtersucht; die Abhängigkeit des „Grünen Heinrich" von seinem Vorbild ist anerkannt; aber ein Übergang vom „Grünen Heinrich" zum „Jörn Uhl" ist ausgeschlossen. Dagegen ist „Jörn Uhl" unmittelbar an Goethe zu rücken. Hier ist die unmitttelbare Transfusion des Blutes offensichtig; da ist der gleiche Respekt vor den Persönlichkeiten, wie vor den Tatsachen; da sind die festen plastisch heraustretenden Figuren, keine erfrischender als Lene Tarn, eins der schönsten Frauenbilder in unserer neueren Poesie; da sind Goethesche Tinten in der Farbenfülle der mitlebenden, atmenden Natur; da reiht sich Bild an Bild, hell und dunkel, von Zauber umwoben, alles einheitlich geschaut und empfunden, ohne Wiederholung oder Erschöpfung.

Fast mit „Jörn Uhl" gleichzeitig erschien Thomas Manns Roman: „Die Buddenbrooks", eine Meisterleistung des modernen Realismus, ohne lyrische Zutaten gestimmt auf das nur leise angedeutete Problem der Vererbung. Er tritt aus dem ganzen Umkreis des Sozialen nicht heraus. Eine ursprünglich gesund, ja sogar derb veranlagte Kaufmannsfamilie geht an dem Zersetzungsprozeß der überverfeinerten Kultur zugrunde, ein Kampf der vornehmen Familientradition und Geschäftsehre gegen die nachlassende Sittenstrenge und die gewissenlosen Praktiken in der Gesellschaft wie im Erwerbsleben.

Wieder gleichalterig mit den „Buddenbrooks" und ein Gegenbild zu diesem Roman erschienen Ricarda Huchs „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren". Es wäre besonders anziehend, diese beiden völlig von einander unabhängigen Bücher vergleichend einander gegenüberzustellen. Auch Ludolf Ursleu bringt die Geschichte des Verfalls einer vor-

nehmen Kaufmannsfamilie; auch hier Hyperkultur mit viel Nervosität, Romantik, Fatalismus und geistreichen Syllogismen, aber wenig Energie und noch weniger moralischem Rückgrat; die Figuren und Situationen geschildert mit der spielenden Beherrschung feinster, aus Goethescher Schule stammender Sprach- und Kunstmittel, blendend, aber narkotisch. Das Interesse an den Ursleuen ist nur pathologisch; „Dilettanten des Lebens" würde Clara Viebig sie genannt haben. Der Roman ist ein einzigartiges, überraschendes Produkt seiner Zeit; aber über Gebühr und Verdienst gepriesen.

Wiederum ein Zeitgenosse ist Hermann Hesses „Peter Camenzind", vielleicht eher ein Nachkomme des „Grünen Heinrich" als des „Wilhelm Meister", aber edler, gesammelter und innerlicher als Gottfried Kellers Held, voll Verständnis für die Natur und Freude an ihr, und darum im Kampfe wider die Kultur, und die Natur siegt. Ein „Ich"-Roman, nicht gerade reich an spannendem Inhalt, dafür aber um so reicher an Wahrheit, sich selber und anderen gegenüber, voll Glauben an die Menschen und an die Natur, zu der er seine Zuflucht nimmt in Zeiten, wenn es in ihm braust und stürmt — ein innerlich gesundes und tüchtiges Buch, das zugleich fesselt und erbaut.

Die Zeit der Bekenntnisse lebte wieder auf; man bediente sich wieder der fast vergessenen Formen der Briefe und Tagebücher, alles in engem Anschlusse an den reichen Formenschatz Goethescher Kunst; aber nur äußerlich. An ihrer Spitze stehen die „Briefe, die ihn nicht erreichten" und das „Tagebuch einer Verlorenen", beide Bücher gewachsen auf der Schattenseite der Kultur, Nachtschatten von betäubendem Duft.

An derselben Stelle gepflückt, aber völlig anders gestimmt ist Wilhelm Specks Erzählung „Zwei Seelen", ein Buch voll feinen Verständnisses für die Verirrungen und Schwächen der Menschennatur und voll sozialen Mitleids.

Daran wären zu schließen die lange Reihe von Erziehungs- und Bildungsromanen, wie „Freund Hein" von Emil Strauß, in seiner Tendenz und Psychologie nicht unbestritten, aber durchklungen von echten Gefühlstönen und durchweht von quellfrischem Lufthauch.

Kräftiger und gesunder wirken der herrnhutische Buben

roman „Gottfried Kämpfer“ von Hermann Andres Krüger, oder das sonnige Buch „Asmus Sempers Jugendland“ von Otto Ernst, oder der wieder ganz anderen Kreisen und Lebensbedingungen angehörende „Sylvester von Geyer“ von Georg Freiherrn von Ompteda.

In der gleichen Richtung liegen die breiter angelegten und größere Massen bewegenden Volks- und Bauernromane von Jakob Christof Heer, Ernst Zahn, Ludwig Thoma u. a., überall derbes Leben, das aus der natürlichen, noch unverdorbenen Volkskraft sich emporringt zu Licht und Tat, entschlossen im Kampfe gegen die andringenden Einflüsse moderner Kultur und gewalttätiger Herrschsucht. Gewiß auch hier stilvoller Realismus, aber nichts weniger als konsequenter Naturalismus.

Kann man es für möglich halten, daß ein von so gesunder Kost genährtes Geschlecht sich gleichzeitig einem so kranken Zerrbilde wie „Die Geschichte der jungen Renate Fuchs“ von Jakob Wassermann inbrünstig zuwenden und von ihm sich berauschen lassen konnte? Die Frage ist notwendig; die Tatsache wird begreiflich, wenn man die psychologisch und moralisch verwerflichen Grundideen des Buches aufsucht: „Die Frau hat eine Asbestseele; sie bleibt unversehrt im Feuer des Lebens . . . Ein Mann kann fallen, eine Frau kann nie fallen . . . Für jede Frau hat die allgütige Natur eine allein sie ergänzende, zu ihr passende Mannesseele geschaffen. Suchend geht die Frau durch die Welt; selten trifft sie den ihr zugehörenden Mann; meistens wählt sie in blindem Vertrauen den rechten Mann gefunden zu haben; bald aber entdeckt sie ihren Irrtum, dann muß sie kalt und unglücklich werden. Das ist das Loos aller Frauen, mit seltenen Ausnahmen.“ Es wäre schlimm, wenn diese Sätze auch nur ein Körnchen Wahrheit enthielten. Aber sie wenden sich an die romantisch-sentimentale Mitleidsbedürftigkeit innerhalb der Frauenwelt; soll man sich wundern, daß diese mitseufzt? Von einer Durchführung dieser leitenden Idee findet sich in dem Buche nichts; sie geht sofort unter in dem zusammenhangslosen Wust von Einzelbildern und Szenen, die ihre Vorbilder haben in den Münchener Erzeugnissen aus frühester und schlimmster Blütezeit des Naturalismus.

Aber beachtenswert ist doch der verworrene Anklang an den völlig mißverstandenen Grundgedanken der „Wahlverwandtschaften". Renate Fuchs findet sogar schließlich wirklich den ihr von der Natur bestimmten Mann. Das Ideal der Ehe soll also nicht nur nicht verletzt, sondern sogar verherrlicht werden. Das war immerhin etwas in einer Zeit, da das Ehebruchsdrama die Bühne beherrschte. Von solchen krassen Sünden hat sich der Roman in seinen besseren Erscheinungen ferngehalten. Aber der gewaltsam leidenschaftliche Zug einer geistigen Zusammengehörigkeit, der mit den strengen Gesetzen der Ehe im Widerspruch steht, hat doch manchen Roman bis hart an die Grenze, und nicht selten auch über die Grenzen von Sitte und Pflicht hinausgedrängt, wie z. B. Joseph Lauffs „Frau Aleit", oder Theodor Fontanes „Effi Briest", oder Wilhelm Engelers „Frammen" und viele andere beweisen. Es ist allemal gefährlich, mit dem Feuer zu spielen.

Doch genug; ein auch nur in großen Zügen gehaltener Umblick über unsere neueste Literatur erfüllt uns mit der Überzeugung, daß auf dem Romangebiete ein reiches, zu markiger Gesundung aufstrebendes Leben sich regt. Als der Roman Staub und Duft des Naturalismus abschüttelte, reiner und vornehmer wurde, eroberte er auch wieder die zurückgewichenen ernsteren Leserkreise; man rechnet wieder mit ihm; das wachsende Entgegenkommen stellt aber auch Ansprüche; er soll Freund und Berater werden auch in tiefergehenden Sorgen und Nöten des Lebens. Durch die brutalen Kämpfe um vermeintliche Lebenswerte fühlen sich viele Seelen zerrissen, „irre", „wirre" gemacht, und der „Wahnsinnigen des Lebens" bemächtigt sich eine Sehnsucht nach dem „Hilligenlei", nach dem „Heiligen Lande" der Versöhnung und des Friedens. Nicht, als ob einer dieser nach dem rechten Wege Suchenden den Boden dieses Reiches bereits betreten hätte; höchstens einzelne (am ehesten etwa Kai Jans oder Heinke Boje) sind ihm wohl nahe gekommen; nur durch Demut, Mitleid und Weitherzigkeit führt der Weg dem Ziele zu. Das ist eine neue vielverheißende Phase des Romans; hier offenbart sich reinstes modernes Empfinden und Erkennen, wächst über sich hinaus und kehrt doch auch wieder zurück zu der tiefen Weltweisheit und tragenden Menschenliebe Goethes. Und solche

neues Blut bildende Lebenssäfte pulsieren nicht erst vorläufig in vereinzelten literarischen Erzeugnissen.

Gerade am heutigen Tage üben wir mit Freuden die Pflicht, nachdrücklich darauf hinzuweisen, daß auch unser Roman von Goethe gegründet und mit der Feuertaufe seines Geistes geweiht ist, daß er das Siegel seines Genius trägt; in ganz besonderer Fülle gehört ihm darum Goethes „Vermächtnis“: „Edlen Seelen vorzufühlen, ist wünschenswertester Beruf.“ Soweit seine Verfasser ernststrebende Künstler sind, gebietet ihnen die Berufspflicht, dieses Vermächtnis heilig zu halten; und soweit sie von der Erhabenheit dieser Pflicht erfüllt sind, werden sie auch Verständnis beweisen für die aus verwandtem Munde erklingende Mahnung:

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben!
Bewahret sie!“



III.

Aus dem Goethemuseum.



Wielands Bildnis.

Am Eingang des Bandes bringen wir diesmal, im Anschluß an die in den früheren Jahren reproduzierten Porträts Goethes und Schillers von Kügelgen, ein bisher unbekanntes Bildnis Wielands aus seinen letzten Lebensjahren.

Das Original, das zu den neueren Erwerbungen des Museums gehört, ist ein Ölgemälde auf Leinwand von 72 cm Höhe und 61 cm Breite. Es stammt aus Familienbesitz in Jena, in dem es seit seiner Entstehung im Beginn des 19. Jahrhunderts verblieben war. Der Name des Malers ist vergessen und die in der rechten Ecke des Bildes befindliche Signatur C. L. vermag ich nicht zu deuten. Eine gewisse Ähnlichkeit in der Auffassung mit dem durch zahlreiche Nachbildungen bekanntesten Bildnis des Dichters von Ferdinand Jagemann ist nicht zu verkennen. Doch geht die Übereinstimmung nicht so weit, daß eine direkte Abhängigkeit anzunehmen wäre. Die Haltung des Kopfes, der Gesichtsausdruck, die Behandlung des völlig freiliegenden Ohres, die Abweichungen in der Wiedergabe der Halsbinde und des Rockes, wie das aus einem anderen Punkte fallende Licht sprechen für eine völlige selbständige Aufnahme nach dem Leben.

Der Kopf ist sorgfältig und geschickt behandelt, die Gesichtszüge des Dichtergreises sind treu und lebensvoll wiedergegeben, so daß das Bild sich den besten Porträts Wielands an die Seite stellen kann.

Der Zeitpunkt der Entstehung läßt sich, da alle anderen Anhalte zu fehlen scheinen, nur aus dem Bilde selbst annähernd feststellen.

Jagemanns Ölgemälde nach dem Leben fällt ins Jahr 1805 (vgl. Paul Weizsäcker, die Bildnisse Wielands, Stuttgart 1893, S. 354 und Nachlese zu den Bildnissen Wielands: Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte. N. F. VII. Jahrgang, 1898, S. 297).

Dieses jetzt im Großherzoglichen Museum zu Weimar befindliche Bild zeigt den Dichter ohne das Hauskäppchen, das er im späteren Alter zu tragen pflegte; der Künstler fügte es dann auf einer nach Wielands Tode für dessen Sohn angefertigten Wiederholung auf Wunsch hinzu. Auf unserem Bilde ist das Käppchen ebenfalls vorhanden, und die Züge scheinen auf ein noch höheres Alter hinzudeuten.

Da aus den letzten Lebensjahren keine weitere Porträtaufnahme bekannt ist, so dürfen wir annehmen, daß wir in dem vorliegenden Gemälde das letzte der Bildnisse des 1813 verstorbenen Dichters besitzen.

O. Heuer.

Ein vergessener Kritiker des 18. Jahrhunderts.

„Joachim Christian Friedrich Schulz. Aus Magdeburg gebürtig, privatisiert jetzt in Dresden. Hat eigentlich Theologie studiert, wollte aber nie von etwas reden, wovon er nicht selbst überzeugt war, legte also die Theologie beiseite und sprang zu uns herüber. Er hat sehr früh angefangen. In seinem sechzehnten Jahre schrieb er einen Roman im Millerschen Tone, der um die Zeit anfing aufzuleben, gab ihn aber nicht eher heraus, als Ostermesse 1781. Das Büchlein heißt: Karl Treumann und Wilhelmine Rosenfeld, und ist, was es ist, erster jugendlicher Versuch, an dem man nur den guten Willen loben kann. . . . Ganz neuerlich hat er wieder einen Roman herausgegeben: Ferdinand von Loewenhain, ein Büchlein, welches wünscht gelesen zu werden, woraus zu erhellen scheint, daß er jetzt dem Millerschen Ton so gram ist, als er ihm sonst gut war; das Buch läßt sich ganz gut lesen. Außerdem hat er noch eins und das andre geschrieben, das wir nicht namkündig machen wollen, vielleicht könnte es ihm nicht lieb sein. Es ist gut, wenn die Leute schon so früh anfangen, dies oder jenes, was sie in feurigen Stunden erhitzt niederschrieben, nicht gut zu heißen. Da ers also selbst nicht will, wollen wir ihn auch nicht verraten und das wird er uns hoffentlich danken!"

Mit diesen Worten charakterisiert sich der damals 20jährige Schulz in dem von ihm 1782 herausgegebenen Almanach der Belletristen und Belletristinnen selbst. Wenn er in der Überschrift „ein vergessener Kritiker" genannt wird, so bedarf das einer Modifikation: bekannt geblieben und gewürdigt ist Schulz als Roman- und Reiseschriftsteller, wie als Forscher und Darsteller der Geschichte, namentlich der seiner Zeit; wieder bekannt gemacht als Theaterkritiker durch L. Geiger. Dagegen sind mit Ausnahme des obigen Almanachs seine Kritiken der zeitgenössischen Literatur ganz in Vergessenheit geraten, was wohl zum Teil damit

zu erklären ist, daß sie anonym erschienen sind und daß dieser Schleier infolge seines frühen Todes nicht gelüftet worden ist.

Und doch ist Schulz mit den bedeutendsten Leuten seiner Zeit in Verbindung gewesen und von ihnen hoch gewertet worden; nicht gerade hochgeschätzt, denn durch alle Anerkennung dringt oft eine gewisse persönliche Abneigung durch; Schiller nennt ihn, während er andrerseits bemüht war ihn für die Horen zu gewinnen und ihn mit den besten Namen zusammen aufführt, in Briefen „einen leichten Passagier" (an Wolzogen 8. März 1790) und tadelt den Geschmack der Herzogin von Curland, daß sie viel von ihm hält (an Körner 1. November 1790). Auch Vielschreiberei wird ihm vorgeworfen.

Aber gerade das Letztere wird man entschuldigen oder doch verstehen, wenn man einen Blick auf sein äußeres Leben wirft. Im 10. Jahr dem Elternhaus entlaufen, zurückgekehrt, um dann allerdings eine gute Gymnasialbildung zu genießen, mit 17 Jahren völlig mittelloser Student der Theologie, Schauspieler, Übersetzer, gehört er bereits mit 22 Jahren zu den anerkannteren Schriftstellern und ist imstande, auf Reisen mit den literarischen Größen seiner Zeit in Verbindung zu treten.

Vielseitig war Schulz. Da hier auf sein Wirken als Romanschriftsteller nicht eingegangen werden kann, so sei nur auf Schlegels außerordentlich günstige Kritik (kritische Schriften, 1828 I. 276 ff.) hingewiesen, die sich allerdings nur auf seine späteren Romane bezieht.

Wenn Franz Horn (Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen, 1822/29 III. 330) „einen Abgrund von Übermut und Frechheit" bei ihm findet und Goedeke ihn kurz damit abtut, daß er sagt: „Angeblich dem Geniewesen abhold, bewegte er sich im rüdesten Tone des Genies, nur ohne Genie", so gilt das mit Recht für seine frühen Romane. „Moritz" zum Beispiel, in Wielands Deutschem Merkur 1785 erschienen, halb lasziv, halb genialisch, mehr unter englischem als französischem Einfluß stehend, unterscheidet sich in seiner ungesunden Lüsternheit in Nichts von vielen Machwerken der Epoche. Sein „Leben und Tod des Dich-

ters Firlifimini" ist ebenfalls von L. Geiger und von R. Ortmann behandelt worden, nachdem man das Werk anfangs Blumauer zugeschrieben hatte.

Als Übersetzer, namentlich aus dem Französischen, errang sich Schulz besonders nach seiner Bekanntschaft mit Bode allgemeine Anerkennung. Den Historiker der eigenen Zeit, den Reiseschriftsteller, zählt Goethe unter die „geistreichen Menschen", welche durch seinen Römischen Karneval veranlaßt worden seien, „auf ihren Reisen gleichfalls das Eigentümlichste der Völkerschaften und Verhältnisse klar und rein auszudrücken".

Über Schulz' Verhältnis zu Schiller, der in ihm den objektiven und verständnisvollen Augenzeugen der französischen Revolution schätzte, hat G. Kettner in seinen Schillerstudien, 1894 interessante Mitteilungen gemacht.

Während Schulz in allen diesen Eigenschaften wie gesagt teils bekannt geblieben, teils wieder geworden ist, blieb ein Werk von ihm, das ihn als literarischen Kritiker zeigt, völlig vergessen. Nur Meusels Gelehrtes Teutschland erwähnt unter den fast 4½ Seiten einnehmenden Titeln seiner Schriften die „Literarische Reise durch Teutschland 1786". Und gerade dieses Werk ist dazu geeignet, Interesse zu erwecken, sowohl wegen des Inhalts, als auch weil es den Menschen Schulz in seiner Reife in ganz anderem Lichte zeigt.

Um das zu beweisen, muß man noch einmal auf den Almanach der Belletristen zurückgreifen und zwar hauptsächlich des Kontrastes wegen. Es scheint, daß der Almanach von Schulz hauptsächlich oder allein geschrieben ist, wenn auch einige Quellen Erbstein als Mitverfasser nennen. Die Tonart ist eine äußerst rüde, ganz Sturm und Drang, obwohl gegen diesen gerichtet. Ausdrücke wie: gelehrtes Schwein, elender Nachbeter, Allerweltsschmierer, schweinisches Genie, Unverschämtheit, Bübereien erscheinen ihm hier noch angebracht; sein Urteil über Lenzschen und Klingerschen Überschwang und Schwulst übertrifft diesen noch in „Kraftgenialität".

Und doch scheinen selbst hier schon Gerechtigkeitsgefühl

und richtiges Urteil auf künftige Vervollkommnung hinzudeuten und seine Worte über Klopstock, Herder, Goethe, Kleist, Lessing, gegen des letzteren Feinde, gegen Miller weisen, wenn auch noch mehr aus der Zeit heraus und weniger objektiv geschrieben, schon auf die künftige Reife hin, schon hier finden wir die hohe Verehrung für Wieland, „unseren Voltaire".

Reif erscheint uns nun der Vierundzwanzigjährige in der: Literarischen Reise durch Deutschland. (Der Zusatz „in Briefen an ein Frauenzimmer" findet sich nur in der Vorrede; die 2. Auflage, erschienen 1790 unter dem Titel „Literarische Anekdoten auf einer Reise durch Deutschland an ein Frauenzimmer geschrieben", scheint ein Nachdruck zu sein.)

Das anonyme Werk mit fingiertem Druckort (Leipzig, bei G. Ph. Wucherer und G. E. Beer) ist in Wien 1786 erschienen. Die einzelnen Briefe sind an eine „liebe Schwester" gerichtet, aber der Verfasser legt weder auf diese Fiktion großen Wert noch auf die andere der Reise. Denn einesteils wird er hin und wieder obwohl selten rückfällig und gebraucht Ausdrücke, wie sie wohl niemand einer Schwester schreiben würde, auch damals nicht und auch heute nicht, andrerseits erinnert der Reiseplan sehr an den des jungen Barons in der Jobsiade.

Schon der Stil ist ein völlig anderer, d. h. auf einer höhern Entwickelungsstufe, ohne seine Originalität verloren zu haben. Er ist abgeklärter, ruhiger, kompakter und gleicht in mancher Beziehung mehr dem unserer Zeit. An einigen Stellen, namentlich wenn er sich gegen unbedeutende, ihm unsympathische Menschen wendet, schimmert der überwundene rüde Ton noch durch und man merkt ihm an, daß er sich mit einiger Mühe im Zaume hält.

Fast jeder Brief beginnt mit einer kurzen Schilderung des genius loci des angenommenen Schreiborts. Schon diese Urteile sind sehr charakteristisch, zumal sich die Verhältnisse seitdem nicht unwesentlich verändert haben. (Berlin, München.)

Die ersten acht Briefe sind aus Berlin datiert. Diese Stadt, wie Preußen überhaupt, kommt bei Schulz sehr gut weg; der König „hat zwar keine tätige Belohnungen unter gute deutsche Köpfe ausgeteilt", aber „Freiheit des Denkens und Schreibens hat er im allervollkommensten Grade erlaubt und befördert, und diese hat mehr Wunder gewirkt, als die reichsten tätigen Belohnungen je erwirken konnten. Außer London gibt es keine Stadt in der Welt, wo man öffentlich so frei spricht und schreibt, als in Berlin, und sprechen und schreiben darf." Und ferner „jede Wissenschaft, die durch Freiheit gewinnen kann, hat dadurch gewonnen, von der Theologie an bis zur Staatswissenschaft hinauf".

Höchst ergötzlich sind dann die Schilderungen der kleinen Universitäten. Wittenberg, „von der Vorsehung zum Stammort der Aufklärung und der freiern Kultur der Wissenschaften bestimmt", macht „jetzt in der gelehrten Welt eine erbärmliche Figur", obwohl die jetzigen Professoren 349 „Dissertationen und Programmen" geschrieben haben, wovon auch nicht ein einziges Wort die dreifache Krone des Beherrschers der katholischen Christenheit hätte erschüttern können". In Halle stoßen ihn die vielen „sehr disperaten Köpfe" mit ihren hauptsächlich durch Bahrdt verursachten theologischen Streitigkeiten ab.

Über die „Duodez-Residenzen des Fürstlich-Anhaltischen Hauses, wo die Herren den Verstand ihrer Jagdhunde angelegentlicher kultivieren als den Verstand ihrer Untertanen", geht es dann nach Leipzig, das er eingehend behandelt. Er beginnt mit der Schilderung der Jubilate-Messe, wo „große Ballen von guten Büchern auf Löschpapier und von schlechten Büchern auf Schreibpapier täglich auf Post- und Frachtwagen ankommen und ihre Besitzer mit dicken Büchern unter dem Arm aus einer literarischen Trödelbude in die andre laufen, feilschen, lassen feilschen, kaufen und verkaufen Waren, die sie nicht kennen". Alles um das deutsche, das „köstliche" deutsche Publikum zu befriedigen, das „ein so unbeständiges, unersättliches, flatterhaftes, undankbares Ding ist", daß er „um alle Reiche der Welt keine Definition davon geben kann".

Auf seine Bemerkungen über die übrigen Städte verbietet leider der Raum einzugehen: Dresden, wo „man im gemeinen Leben wie in Schriften auf den Zehen geht", Wien, wo „Joseph II. Fenster in das ohne solche erbaute große österreichische Staatsgebäude gesetzt", Breslau, Prag und viele andere Orte werden dem Leser teils kurz, teils ausführlich, immer aber plastisch dargestellt.

Nur zwei Kontraste seien hier noch erwähnt: Weimar und München.

München, „die Hauptstadt der europäischen Barbarei", kommt bei dem Aufklärer und Nicolaiten sehr schlecht weg. Man „vertilgt die Freimaurer und läßt Räuberbanden einwurzeln". „Oft ist ein Kammerdiener der Hebel des ganzen Druckwerks, und noch öfter zieht ein rotbäckiger Mönch unter dem Gürtel einer Lieblingssultanin die große politische Uhr auf, nach welcher männiglich sich richten muß." In einem solchen Lande, „wo die bigotte Dummheit auf sich selbst und ihre Vorzüge so eifersüchtig ist", können „die meisten Zweige der Gelehrsamkeit gar nicht, und andre nur mit der gebundensten Behutsamkeit gelehrt, studiert und bearbeitet werden".

Das glänzende Gegenstück dazu ist ihm Weimar. Hier „würde ich in den Verdacht der Empfindsamkeit geraten, wenn ich mein Herz von Weimar so reden lassen wollte, als es meinen Mund zu reden dringt".

„Hier blühen Wissenschaften und Künste und tragen die herrlichsten Früchte. . . . Hier sind Männer beisammen, welche die ganze deutsche Nation in Sachen des Geschmacks in ihrer Hand haben und selbst Muster des feinsten Geschmacks sind. Hier ist Frankreich und dort (in den Anhaltischen Residenzchen) Neuseeland. Hier wohnen Wieland, Herder, Goethe, und in ganz Deutschland wohnt kein Goethe, Herder, Wieland mehr."

Unter jedem Ort — die angeführten sind nur Stichproben — sind die dort lebenden Schriftsteller aufgeführt. Da Schulz deren über 600 bespricht, kann auch hier nur einiges ins Auge fallende herausgegriffen werden.

Ehe man seine Urteile liest, tut man gut, sich in das Gedächtnis zurückzurufen, daß der Verfasser damals 24

Jahre alt war, und sich die Zeit, aus der er schrieb, durch wenige Daten zu fixieren. 1786 war Goethe, vor der italienischen Reise, den Zeitgenossen lediglich der Dichter des Götz und des Werther; Schiller lebte als die Briefe geschrieben wurden in Leipzig, dann in Dresden, mit den geschichtlichen Studien beschäftigt, aus denen Don Carlos, die Geschichte des Abfalls der Niederlande und die schon damals geplante Maria Stuart hervorgehen sollten; Wieland stand sowohl als Dichter wie als Herausgeber der einflußreichsten literarischen Zeitschrift, des Deutschen Merkur, auf der Höhe seines Ansehns, Lessing war seit 5 Jahren tot.

Man gewinnt leichter einen Überblick über Schulz' Art zu urteilen, wenn man gewisse Klassen von Schriftstellern zusammenfaßt, die sich leicht von selbst ergeben.

Am schonungslosesten fallen die Urteile über den arroganten Vielschreiber und den von sich selbst überzeugten Dilettanten aus, namentlich der letztere ist seinem sehr ausgeprägten Standesbewußtsein als Schriftsteller unsympathisch, hier findet man die an seine frühere Schreibweise erinnernden Töne.

Als Beispiel für die ersteren gelte J. J. Schwabe, der „ganze Niederlagen von Federkielen und Magazine von Papier ausgeschrieben", weshalb man seine Hände unter die Gestirne versetzen möge, den Kopf könne man begraben. Ferner August Friedrich Cranz, „ein mittelmäßiger Philosoph, mittelmäßiger Religionsspötter, mittelmäßiger Satyriker", dessen Machwerke bei „halbdenkenden, halbträumenden, bei vernagelten und schwachen Köpfen" so vielen Beifall finden. Die Arroganz an Bessere die Feile und das Messer zu legen, bringt auch den braven Plümicke in diese Gesellschaft: „er hat die Räuber, den Fiesko, Prinz Tanti, Johann von Schwaben glücklich operiert, und die Liebhaber der Unnatur und des falschen Geschmacks mögen es ihm Dank wissen".

Auch literarische Abenteurer wie Behrisch, der „berüchtigte Magister" Kindleben, Grossing, der unter weiblichem Pseudonym einen Rosenorden für nach höherer Bildung strebende Frauen und Jungfrauen begründet hatte,

sind ihm besonders zuwider. Von Dilettanten seien erwähnt: „der thüringische Landedelmann" Georg August von Breitenbauch, der „von 1759—1782 gedichtet und dadurch um 1782 weder mehr noch minder bekannt war, als ers schon 1759 war", und August Friedrich von Goué, der einstige Genosse des Goetheschen Kreises in Wetzlar, dessen Stücke „unter dem Mittelgut mit durchlaufen", sowie als Kuriosität ein gewisser Schilling, Korporal unter dem Artillerie-Korps, dessen Werke „klar beweisen, daß sein Schaden in cerebello unheilbar sei".

Ein Urteil, das auch in diese Kategorie gehört und wohl glänzend von der Nachwelt bestätigt ist, betrifft den in den allerersten Anfängen stehenden Kotzebue. Seine Erzählungen verraten gute Anlagen, „aber es fällt in die Augen, daß es ihm an festem gebildetem Geschmack und an Gefühl für Witz und Aberwitz, für natürliche und für erkünstelte Laune fehlt".

Zu den Leuten mit schlechter Zensur gehören in bunter Reihe ferner die streitbaren Theologen, protestantische und katholische mit größter Unparteilichkeit, die Flüchtigen und allzu Vielseitigen wie der Gießener Schmid, die Sentimentalen, wie Miller mit „dem unleidlichen Jammerton" (er läßt ihm als Mensch übrigens volle Gerechtigkeit widerfahren), dann die Schlüpfrigen wie Wilhelm Heinse, dessen „Sittenlosigkeit" er tadelt ohne seiner eignen Jugendsünden zu gedenken, und die schriftstellernden Schauspieler, obwohl er sagt, daß ein guter Schauspieler sehr wohl ein guter Schauspieldichter sein könne. Großmanns „Nicht mehr als sechs Schüsseln" hat zwar seinen vollen Beifall, aber seinen späteren, zu schnell aufeinanderfolgenden „Produkten" wirft er „Geschmacklosigkeit und Nachlässigkeit" vor. An den beiden Stephanies erkennt er nur die gewandte Theatermache an; dagegen wird vom großen Schröder gelobt, daß er „weiß, die Arbeiten anderer mit Wahl, Einsicht und Geschmack zu bearbeiten", dem „gebildeteren Brandes würde man wenig Ehre erweisen, wenn man ihm seine Zunftgenossen beigesellen wollte", Iffland „kann mit der Zeit ein brauchbarer Theaterdichter werden, wenn er erst noch mehr von dem unglücklichen Löwen- und Bären-

geschmack, der seit Jahren auf unsern Bühnen brüllt und mordet, zurückgekommen sein wird."

Nicht völlig einverstanden wird man sich mit der Charakterisierung der Stürmer und Dränger erklären können, obwohl sie viel wahres enthält. Lenz und Klinger sind bei ihm „zwei Schleppenträger vom Verfasser des Götz von Berlichingen". Lenz, „der literarische Kreuzfahrer", ist jetzt „moralisch tot". Seine Werke „sind aus der tiefsten Pfütze häßlicher Natur geschöpft, in dem hohen Ofen einer sprühenden Phantasie aufgekocht und in einen unflätigen Brei koaguliert, der nur einem kraftliebenden Publikum, wie das unsrige damals war und leider teilweise noch ist, vorgesetzt und genießbar gemacht werden konnte". Lenzens Streit mit dem von Schulz vergötterten Wieland scheint das Urteil zu beeinflussen: „Männer von feinerem Geschmacke schauderten vor der Hexenlatwerge zurück, und sagten ihr unverholenes Urteil darüber; das Genie von Koch empfand es übel und nahm beide Hände voll Unrat und bewarf sie damit. Aber diese Flecken sind von dem Überrocke dieser Männer rein abgewaschen und haften auf seiner Haut immer und ewig." Lenz hat sich bekanntlich selbst redlich bemüht, diese Flecken durch die Vernichtung der „Wolken" und die „Verteidigung des Herrn Wieland gegen die Wolken von dem Verfasser der Wolken" abzuwaschen.

Das Urteil über Klinger ist vielleicht von allen dasjenige, das von der Nachwelt am wenigsten bestätigt worden ist, auch wenn man berücksichtigt, daß Schulz nur die Jugendwerke gekannt hat. Sein Geist, „von Natur rasch, feurig und unruhig, bekam durch Götz von Berlichingen einen neuen Stoß, der ihn in eine Sphäre versetzte, die zwischen Himmel und Hölle gelegen war und eigentlich zu keinem von beiden gehörte, sondern ihren Ursprung lediglich einer bis zum Zersprengen angespannten Phantasie zu danken hatte. Die Werke . . . tragen von Anfang bis zu Ende unverkennbare Spuren vulkanischer Ausbrüche an sich und sind wahre Laven, die durch innere Glut emporgehoben, aus dem Krater seines durchglühten Gemüts hervorbrachen und alles, was ihnen auf ihrem Laufe begegnete, mit fortrissen und unter einem Feuerstrom begruben."

Man kann das zugeben, aber Schulz fährt fort: „Einige Jahre darauf stürzte der Vulkan in sich selbst zusammen und auf seinen Laven wächst jetzt das dicke und hohe Gras der Vergessenheit." Man hat denn doch mit großem Erfolg Ausgrabungen veranstaltet.

Eine weitere Kategorie bilden die braven Leute, aber schlechten Musikanten. Hier ist seine Kritik sympathisch, er will ihnen nicht wehe tun; wenn sie bescheiden sind und kein Unheil anrichten, so läßt er ihnen ihr Pläsier. Aber sie interessieren ihn auch nicht, sie werden summarisch abgefertigt, sie haben „dem Publikum ihr kleines Kompliment gemacht und sind dann recht artig in den Strudel der Vergangenheit hineingesprungen". Diese Kategorie ist reich an Namen, die heute selbst dem Antiquar unbekannt sind.

Gerecht ist der Verfasser auch gegen die Schriftsteller, die ihm, trotz guter Eigenschaften, nicht liegen. Es seien hier zusammengenommen, obwohl verschieden von Schulz gewertet: die Karschin, die nach guten Anfängen „jetzt noch zu viel reimt, mithin schlecht reimt"; Ramler, „als Kunstrichter und Mann von Geschmack gleich ehrwürdig", aber kein deutscher Horaz; Karl Philipp Moritz, „ein junger Mann von vielen Talenten . . . wenn er seine Gedanken erst mehr geordnet" (eine Bemerkung, die den professionellen Seelenkundigen gekränkt haben dürfte); Christian Leberecht Heyne (Anton-Wall), dessen Dialog er rühmt; Johann Friedrich Jünger, dessen Romane er seinen Lustspielen vorzieht; Johann Gottfried Dyk, der das Theater „mit einigen sehr brauchbaren Stücken bereichert" hat; Meissner, der jüngere Lessing, Gerstenberg, der „den Shakespeare glücklicher studiert hat als die meisten seiner Nacharbeiter" — Shakespeare, der nach Schulz' Ansicht viele „schwache Köpfe drehend gemacht hat" — Hamann, „ein sehr sonderbarer Kopf"; Wilhelm Heinse, den er vorher scharf getadelt, der aber „viel Geist, Geschmack, Belesenheit und Kenntnis des Altertums gezeigt hat"; Hölty, der „gutherzige Dichter"; Jung-Stilling, dessen Lob allerdings sehr zweischneidig ist, da den Kritiker der „Predigerton und die Herrenhutermoral" abstoßen; Denis, Schink,

Maier (der Verfasser des Fust von Stromberg) und noch mancher andre.

In bezug auf das weibliche Geschlecht muß man Schulz den Vorwurf machen, daß er es mit wenigen Ausnahmen, sowohl was literarische Produktion wie Konsum anbelangt, nicht übermäßig hoch einschätzt und beleidigend leicht zufriedengestellt ist. Eine große Anzahl Schriftstellerinnen werden zusammen auf wenigen Seiten mit Ausdrücken wie „angenehm, guter Wille, warmes Herz, artige kleine Geschenke der Musen" abgetan, nur Sophie von La Roche bekommt ein volltönendes Lob, „alle ihre Vollkommenheiten verdienen Ehrfurcht, Liebe, Bewunderung und Lob".

Aber erst bei der nächsten „Klasse", wenn man so sagen darf, wird Schulz warm. Es seien zunächst einige Namen vorweg genommen, die nach unsern Begriffen vielleicht nicht so ganz in die folgende illustre Gesellschaft gehören.

Wenn der Autor den braven aber herzlich langweiligen Rektor Schummel als Historiker und Schriftsteller gleich preist, so macht das seinem Herzen alle Ehre, denn er verdankt diesem seinem verstorbenen Lehrer die ganze Grundlage seines Wissens, „wie schlägt das Herz, da ich diesen Namen schreibe"; bei Alxinger besticht ihn der „unbegrenzte Eifer für Aufklärung, kräftige gesunde Sprache, viel gute Laune", dieselben Eigenschaften veranlassen ihn Johann Karl Wetzel nach unserem Geschmack reichlich hochzustellen.

Ferner findet sich hier: Christian Felix Weisse, der Liebling der „Schwester"; Musaeus, der Mann, dem unter vielen andern guten Eigenschaften auch „die gute Art und freundliche Miene, womit er, ohne Ansehen der Person, links und rechts Maulschellen austeilt", zu „literarischer Zelebrität" verholfen haben; Johann Timotheus Hermes, „der erste und immer noch einzige deutsche Romanendichter . . . im ganzen immer noch nicht erreicht"; Thümmel, bei dem Schulz sogar das Wenigschreiben bedauert, was bei ihm viel sagen will; Gotter, „einer unserer besten Theaterdichter", ihm vor allem als Kenner der französischen Literatur wert; Garve, „einer der elegantesten und scharfsinnigsten Philosophen".

Es gehören hierher jedoch auch einige Schriftsteller,

die zwar größtes Lob erhalten, aber mehr um sich der allgemeinen Ansicht nicht zu widersetzen, als aus voller Überzeugung: Bodmer; Gessner, „der einzige deutsche vortreffliche Idyllendichter"; Lavater, „der sonderbare Mann . . . im mystiko-theologisch-philosophisch-physiognomischen Fache"; Justus Möser, dem er höflich erklärt, „keinen deutschen jetzlebenden Schriftsteller an die Seite zu setzen", aber nach einigen einschränkenden Bemerkungen wünscht, daß seine Werke „mit der Zeit in ursprüngliche Ehr und Würde wieder eingesetzt werden sollten".

Nicolai, dessen Mitarbeiter Schulz später wurde (Berlinische Dramaturgie), wird mit anscheinend großer Wärme verteidigt gegen Vorwürfe, die der Autor doch schließlich selbst macht, der Schriftsteller kommt besser bei ihm weg, als der Herausgeber, zumal der der allgemeinen deutschen Bibliothek, mit dem „schlechten Honorarium" und wo es sich trifft, „daß ein Doktor der Arzneigelahrtheit — Gebetbücher rezensiert, ein Doktor der Theologie Schauspiele und Romane, ein Kandidat der Theologie Bahrdts Werke" usw.

Ganz ist Schulz dann bei der Sache, wenn er mit Verstand und Herz zu gleicher Zeit loben kann: über die Jakobis, Blumauer, Rabener, die Stolbergs, Chr. Ew. v. Kleist, „dessen früher Tod für unsere Literatur ein fast unersetzlicher Verlust", Matthias Claudius bis hinauf zu Bürger (dessen Schüler dafür ordentlich etwas abbekommen) und Klopstock, dessen vortreffliche Charakterisierung leider zu lang ist, um hier ganz wiedergegeben zu werden, und zu logisch aufgebaut, um zerstückt zu werden.

Ein Gleiches gilt von Mendelssohn, der ihm „kindliche Ehrfurcht im eigentlichsten Verstande" einflößt, und endlich von Lessing, der eigentlich eine Klasse für sich bildet; nur den Schluß kann ich mir nicht versagen anzuführen. Schulz bedauert das Fehlen einer guten Biographie und fährt fort: „Aber fast verzweifele ich, daß irgend einem Manne solch ein vollendetes Gemälde gelingen sollte, denn es ist nötig, daß der Biograph alle die Fächer, die Lessing bearbeitet hat, kenne, und in ihrem ganzen Umfange nach studiert habe und dazu würde kein geringerer, als ein zweiter Lessing erfordert. Bis dahin mögen seine Werke

für ihren Verfasser sprechen, und fort mit allen Deklamationen, sie sind ekelhaft und müssen es um so mehr bei einem Manne sein, der so ganz Realität war."

Herder, Schiller, Goethe, Wieland, so folgen sich die vier Großen im Urteile des Kritikers von 1786 (wobei bemerkt werden muß, daß Herder seine hohe Wertung durch ihn mit seiner Zugehörigkeit zum Weimarer Kreise, Schulz' Paradies, zu verdanken scheint; Schiller ist natürlich unter Leipzig besprochen, da die Briefe wohl 1785 geschrieben sind). In dieser Reihenfolge stehen deshalb auch ihre Beurteilungen, nur, des knappen Raumes wegen, unwesentlich verkürzt; sie bedürfen keines Kommentars.

Über Herder, der ihm nicht recht liegt, sowohl als Theologe, wie als doch nicht ganz „zu uns" gehörig, urteilt er wie folgt:

„Der Generalsuperintendent, Johann Georg (!) Herder arbeitete in früheren Jahren fleißiger in unserem Fache als jetzt, aber die deutsche Literatur verliert nichts dadurch, daß er nun ganz in einem anderen Fache lebt und webt und sich unvergängliche Lorbern darin einsammelt. Ich wünschte mehrere Gemälde solcher Männer aufstellen zu können, die mit Arbeiten aus unserem Fache debütierten und darauf mit all den Vollkommenheiten, die ein weises Studium desselben und eine kluge Anwendung unserer Eigenschaften auf die übrigen, gewähren kann, in ein anderes übertraten, das so fern von dem unsrigen nicht ist, als es einige schwerfälligere Köpfe unter uns finden wollen. Seine kritischen Schriften über die schöne Literatur, sowie überhaupt seine Urteile, die man in periodischen Schriften von ihm zerstreut findet, fielen größtenteils in einen Zeitraum, wo es mehr elende Praktiker als gute Theoretiker gab, und haben das Verdienst, mit zu denjenigen zu gehören, die, mit anderen vereint, den heilsamsten Einfluß auf die Bildung unseres Geschmacks gehabt haben. Von seinen hellen Einsichten in unser Fach mögen seine Schriften: Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker, über den Einfluß der schönen Wissenschaften, vom Geiste der hebräischen Poesie, der Beweis sein. Seine Volkslieder, die er zu einer Zeit herausgab, wo alles

Volkslieder machte, ohne einen Begriff von der Beschaffenheit und Wirkung dieser Dichtungsart zu haben, gehören zu den besten, die in unserer Sprache zum Vorschein gekommen sind."

Wenn man das nun folgende Urteil über den 26jährigen Schiller liest, so könnte es Verwunderung erregen, daß es hier eingereiht wird. Aber der leidenschaftliche Tadel von seiten des Vertreters des „guten Geschmacks" scheint mir mehr wahres Interesse und Wertschätzung zu verraten, als ein obenhin gespendetes Lob. Die anempfohlene „Pause" hatte Schiller inzwischen ja schon gemacht, wenn er sie auch weniger zum Studium der „Regeln der Kunst", als zu philosophischen und historischen Studien benutzte. Schulz' Worte lauten:

„Auch der Verfasser der Räuber, Friedrich Schiller, den der Herzog von Weimar vor kurzem zum Rat ernannt hat, hält sich jetzt hier auf. Hier ist mehr als Lenz und Klinger! Der Geist beider ruht zweifach auf diesem Einzigen, und ihre drangvollsten Arbeiten sind Wind gegen die Kraft, die von diesem Manne geht. Seine Charaktere sind ungeheurer, seine Sprache ist allmächtiger, um die Explosionen seiner Leidenschaften, die er seinen Tieren beilegt, auszudrücken; sein Atemzug ist Sturmwind, sein Wort Donner, sein Zürnen Fluch, sein Wüten ist das Wüten des Behemoth, denn mit dem Wüten eines wirklich existierenden Wesens kann es nicht verglichen werden; seine Liebe ist Raserei, sein Haß Blutdurst, und sein Blutdurst heult wie der Wolf, der in acht Tagen nicht gefressen hat. Einen Mittelweg kennt er nicht. Seine Personen sind entweder Teufel oder Engel und ihre Handlungen (wohl uns!) finden keinen Tummelplatz in der wirklichen Welt. An Welt- und Menschenkenntnis fehlt es ihm gänzlich. Seine Sprache ist höchst inkorrekt. Seine dramatischen Mordgeschichten sind keine Schauspiele. Das alles fällt in die Augen und kein Mann von gesundem Gefühl und Geschmack wird einen Deut von diesem Urteile herunterlassen. Und doch, wo ist eine Bühne, die nicht bei den Räubern, bei dem Fiesko und bei Kabale und Liebe vollgestopft gewesen wäre?"

Schiller muß also doch eine Seite haben, die dem

großen Haufen gefällt? Aber welche ist die? Gefällt er darum, weil er so ganz unerhört abenteuerlich ist? weil aus diesem Grund seine Stücke voller Abwechselung, Leben und Handlung sind? weil seine Personen interessieren? weil seine Sprache bilderreich und nicht selten voll glücklicher Gleichnisse ist? weil der Geschmack der Deutschen vorzüglich diese Gattung von Ungeheuern liebt? weil jedes Gefühl für guten Geschmack erstorben ist? weil man lieber bis aufs Mark erschüttert als sanft gerührt sein will?

Nimm von jeder dieser Fragen etwas und lege es auf Schillers Seite, so ist dieses Phänomen erklärt.

Es ist gewiß, daß mancher gute Keim zum Tragödiendichter in Schiller schlummert, daß sein Geist einen Schwung genommen hat, der sich über das Gewöhnliche erhebt, daß ihm die Darstellung von Leidenschaften, besonders von heftigen, oft gelingt, daß er Abwechselung in seine Stücke zu bringen weiß und daß seine Phantasie sehr reich an Bildern ist, die sich seiner Sprache mitteilen und sie der Shakespeareschen sehr ähnlich machen. . . . Kein Mann von Geschmack kann die Schillerschen Stücke bei Lektüre und Vorstellung aushalten. Wenn er sich nicht ärgert, so lacht er, und kann oder will er keins von beiden, so sieht oder liest er sie gar nicht. Er bedauert den guten Kopf des jungen Mannes, daß er sich so sehr auf die falsche Seite legt, und hofft, daß er mit der Zeit von seiner Raserei zurückkommen und Werke liefern werde, die dem Geschmack der Deutschen so viel Ehre machen werden, als sie ihm jetzt Schande bringen.

Und nun kommt Schillers bessere Seite. Er sieht ein, und hat es in der Ankündigung seiner Thalia selbst gestanden, daß seine Schauspiele Ungeheuer sind. Wie wenn er sich nun im Ernste bestrebte, den Beifall der Wenigen zu gewinnen und das Hussa der Menge zu verschmähen? Wie wenn er nun eine Pause machte, Welt und Menschen kennen lernte, gute Muster fleißig studierte, die Regeln der Kunst (die nicht da wären, wenn es nicht große Geister gegeben hätte, von denen man sie abstrahierte) sich bekannt machte und dann von neuem aufträte? Bei den Talenten, die unverkennbar in ihm liegen, würde er für unsere dra-

matische Literatur viel leisten können und dann würde ihm der Beifall des feineren und weiseren Teils der Nation nicht entgehen, statt daß er sich jetzt bei demselben über alles lächerlich macht. Er hat sich von seiten seines guten Willens zu vorteilhaft gezeigt, als daß ich ihm zutrauen sollte, er würde diese meine Erinnerungen (wenn er sie hören wollte) nicht für das ansehen, was sie sind: für freundschaftliche Zurechtweisung, für Achtung gegen seine Talente und für aufrichtige Wünsche, ihn so vollkommen zu sehen, als er es nach seinen Fähigkeiten gewiß werden kann und muß, wenn er nicht die Erwartung aller, die sich in der Stille für das Wohl und Wehe seines Autorruhmes interessieren, hintergehen und Lügen strafen will."

Die Charakterisierung Goethes findet sich in dem Dithyrambus über Weimar und lautet, mit wenigen Auslassungen:

„Nicht leicht muß ein Schriftsteller, unter welcher Nation und in welcher Zunge er auch geschrieben haben mag, durch ein oder zwei Werke in einem ganzen Fache der Literatur eines Volkes und in dem ganzen literarischen Sinn dieses Volkes selbst, solch eine totale Revolution hervorgebracht haben, als der geheime Rat Wolfgang von Goethe. Man kann sagen, daß Goethe mittelbar oder unmittelbar unsere ganze schöne Literatur umgeschaffen und schier keinen Stein auf dem anderen gelassen habe.

Wir hatten, ehe er auftrat, kein eigentliches deutsches Theater. Unsere besten dramatischen Schriftsteller tummelten sich mehrenteils auf ausländischen Schauplätzen herum und einige schrieben ihre besten Stücke im ausländischen Kostüme. Deutsche Sitten, deutsche Menschen führten sie nur selten auf, und geschah es, so hatten sie, trotz dem deutschen Namen, ich weiß nicht was für ein fremdes Air, dem es nie gelang, unsere ganze herzliche Teilnahme zu gewinnen.

Nun kam Goethe, und zeigte uns eine ganze Gallerie von Gemälden, die deutsche Menschen, deutsche Sitten, vom Fürsten bis zum Bettler herab darstellten und mit Wärme, Wahrheit, Leben, Verstand und Naturgefühl gezeichnet waren. Alles staunte über die Neuheit dieser Erscheinung.

Anfangs stand man von ferne und wußte nicht, was man dazu sagen sollte. Der deutsche Geschmack war an eine gewisse steife Ängstlichkeit gewöhnt und wußte nicht, wie er sich bei den unwiderstehlichen Wirkungen benehmen sollte, die ein Stück auf ihn machte, das in keines der kritischen Schnürleiber paßte, worin die Meister des Geschmack den Genius gezwängt wissen wollten, er wußte nicht, ob er klatschen oder pochen sollte. Endlich traten einige jüngere Leute von wärmerem Blute der Wundererscheinung zuerst näher, sahen sie an und wurden im Nu von ihrer Gewalt ergriffen. Sie jauchzten, und nun stimmte das ganze Publikum mit ein und klatschte sich außer Atem. Über einige jüngere Schriftsteller kam Goethes Geist, das Groß seiner Manier war leicht nachzuahmen und ward häufig nachgeahmt, aber die feinern Züge des forschenden Verstandes, der Scharfblick ins menschliche Herz, der männliche rasche, unaufhaltsame Geist, der den Bettler, wie den Fürsten bei der kenntlichsten Seite ergriff, um sie mit drei oder vier Pinselstrichen, wie sie leibten und lebten, darzustellen, blieb unnachgeahmt seinem Meister eigentümlich und ist es bis jetzt geblieben."

Schulz geht dann des nähern auf die Wirkung des Götz ein. Er tadelt die Nachahmer, die in das „entgegengesetzte Extrem" fielen, „sich über alle Regeln hinwegsetzten", so daß es schließlich, weil Goethe die Ritterzeit gewählt, „auf unsern Schaubühnen von Rittern wimmelte; und sie halten immer noch vor, so grausam auch einige dramatische Schriftsteller mit Meuchelmord, Folter und Selbstentleibung unter ihnen gewütet haben." Er schildert dann das Anschwellen dieser Literatur wie eine gewaltige Sündflut und ihr allmähliges Abebben und hofft, daß der „eisernen Zeit" der Literatur bald die „goldenen Zeiten" folgen werden, wo man, ohne deshalb in Nachahmung zu verfallen, den Geist der Griechen, Engländer und Franzosen nicht mehr verschmähen wird, um von ihnen zu lernen.

Schulz wendet sich dann zu Goethe als Romanschriftsteller. Nachdem er vorher noch Wielands Agathon herausgestrichen und „Sophiens Reise" gelobt, „wir hatten nur einen oder zwei deutsche Romane", fährt er fort:

„Auf einmal erschien Werther — diesem lief allgemeiner Beifall entgegen, besonders machte er eine unbeschreibliche Sensation bei dem jüngern, mithin bei dem größten Teile des lesenden Publikums. Aber auch alle übrigen Jahre, Stände und Geschlechter, vom Kammermädchen bis zur Fürstin, vom Philosophen bis zum Kutscher, fanden hier Nahrung. Kenner und Nichtkenner ward befriedigt. Der Philosoph erhielt ein Feld zu Untersuchungen über einen Gegenstand, den noch niemand so kühn behandelt hatte, als der junge scharfsinnige Schriftsteller; der Dichter bewunderte das vollendete Gemälde des Helden, seines Herzens, seiner Empfindungen, seiner Leidenschaften; der Menschenkenner eben dies; der Theolog ward nicht minder zum Bösen oder zum Guten durch ihn beschäftigt, und endlich der Jüngling und das Mädchen — was sehen die lieber als die Leidenschaft, die der Hebel der ganzen Geschichte war? So fand alles seine Rechnung und niemand legte das Buch ungelesen aus den Händen."

Auch hier wendet sich Schulz dann gegen das „Heer von Nachahmern". „Sie hielten sich wiederum an den Rock, nicht an den Mann . . . was für eine allgemeine Niederlage traf nun die Liebhaber und Liebhaberinnen! Wer von der Liebe nicht aufgezehrt wurde, schoß sich eine Ladung Blei ins Gehirn; wer sich vor Pulver fürchtete, ersäufte sich; ein andrer starb an Blutsturz, ein dritter im Tollhause und ein vierter lief einem begünstigten Nebenbuhler in den Degen — kurz, unsere Romanschreiber ließen kein Mittel unversucht, ihren Leuten vom Leben zum Tode zu helfen." Er erwähnt dann noch die „Schwindsucht unter den Empfindungen", die durch Sternes „Empfindsame Reise" eingerissen, und polemisiert heftig gegen Miller und „alle Kandidaten, alle Hofmeister, alle Studenten", die „Romanen, Romanen, Romanen schrieben".

Nachdem er dann das durch die Reaktion gegen die Empfindsamkeit hervorgerufene andre Extrem der „Unflätereien und Grenadierspässe" gestreift, verwahrt er sich nochmals ausdrücklich dagegen, daß er Goethe die Schuld an diesen Konsequenzen beimesse: „nicht er, sondern seine

dummen Nachahmer sind Schuld an all dem Unwesen, das seit einiger Zeit in unserer Literatur im Schwange geht".

Den Schluß bilde nun die Schilderung von Schulz' vergöttertem Meister Wieland:

„Den ganzen Anfang der dichterischen Talente und schriftstellerischen Verdienste Wielands zu bestimmen, bedürfte es einer eigenen Abhandlung, die für einen Brief zu lang würde. Also nur einzelne Züge, aus welchen sich der Literator unter gehörigen Erweiterungen, Entwickelungen und Verbindungen ein Ganzes zusammensetzen, nur einzelne Steine zu dem Denkmale, welches eine dankbarere Nachwelt ihm errichten mag.

Noch nie muß ein Mann mit den reizendsten Gaben des dichterischen Genius so viel philosophischen Scharfsinn, so viel Kenntnis alter und neuer philosophischer Systeme, solch eine Fertigkeit, sich jedem derselben anzuschließen, und für und wider selbige zu reden verbunden haben. Wenn er seine Leser in die Vorwelt oder in das Reich der Ideen hinüberzaubert, so wird man ungewiß, ob der Mann, dessen Phantasie so unendlich reich ist, auch Stetigkeit genug haben könne, um Philosoph zu sein, und wenn er philosophiert, so staunt man, wie es möglich ist, daß dieser Mann Dichter sein könne. Aber noch nie war Dichtkunst und Philosophie so eng verschwistert. Den Bildern der Phantasie gibt philosophischer Scharfsinn Leben und Atem und der dichterische Genius seinen philosophischen Untersuchungen. Wenn er belehren oder überzeugen will, so wohnt die hinreißendste Beredsamkeit auf seinen Lippen und sie wird um so unwiderstehlicher, je schwerer und je ungewöhnlicher die Wahrheiten sind, denen er Beifall verschaffen will. Durch dieses Talent hebt er Sätze hervor, an deren Aufrechterhaltung jedermann verzweifelte, oder deren Verteidigung niemand zu unternehmen wagte, und stürzt andere, welche das Herkommen oder eine allgemeine Übereinstimmung aller autorisiert hat und die man für unbezweifelt gewiß hält.

Diese Kunst ist das Attribut eines wahren philosophischen Kopfes, der jede Sache nimmt wie sie ist, nicht wie sie scheint. . . . Eine Haupttugend der Wielandischen

Philosophie ist diese: daß sie Lebensphilosophie und anwendbar auf die Bedürfnisse jedes Verstandes und Herzens ist. . . . Das Gewand, welches er ihr umlegt, ist reizend und lachend, und so erreicht er in seinen Werken den schweren Zweck: zu vergnügen und zu belehren.

Seine poetischen Werke sind eine lebendige Gemäldegallerie. Alles atmet, alles spricht, alles treibt zu dem Zweck: Wirkung zu tun. Seine Hauptpersonen fesseln die Aufmerksamkeit und seine Nebenpersonen, so anziehend sie auch einzeln und für sich sind, stehen nur da, um mit vereinter Bemühung endlich in ein Ganzes zusammenzufließen, das in einzelnen Teilen und als Ganzes selbst unausbleibliche Wirkung tut. . . . An Wielands Beispiel kann man sehen, daß das Studium fremder Geister das Genie nicht unterdrückt, sondern hebt. Man wird bei keinem Dichter solche ausgebreitete, immer gegenwärtige und so wohl verdaute Belesenheit wiederfinden. Er hat sich Schätze aus den alten und neuen Schriftstellern gesammelt, die nach den Spuren zu urteilen, welche alle seine Werke in diesem Punkte in so reicher Fülle zeigen, unermeßlich sein müssen, und doch ist sein Genius Wielands Genius, nicht Horazens, nicht Homers, nicht Virgils, nicht Ariosts, nicht Tassos Genius. . . . Als Kenner der Alten, als Beurteiler der Neuern, als Mann vom feinsten Geschmack, als Dichter, Philosoph, Kenner des menschlichen Herzens, als Sprachforscher, als Mitschöpfer unserer Literatur, als Kunstkenner, als Original und als Übersetzer ist er gleich groß, gleich unerreichbar; und wer soll dereinst die Lücke ausfüllen, wenn er von dem allgemeinen Lose der Menschheit übereilt wird, welches er durch seine uneigennützige Arbeitsamkeit, durch heldenmütige Aufopferung seiner besten körperlichen und geistigen Kräfte sich früher herbeiziehen wird als jeder andere tun würde, der an seiner Stelle wäre?"

In diesem Urteil, das sicher von Herzen kommt, selbst wenn eine kleine Spekulation auf eine dauernde Stellung in Weimar mit unterliefe, liegt zugleich Schulz' ganzes literarisches Glaubensbekenntnis: „in der schönen Form die schöne Seele".

Schlegel hat wohl kaum zuviel gesagt, wenn er Schulz „einen hellen, geistvollen und vorurteilsfreien Beobachter" nennt (Kritische Schriften 1828 I. 279). Aber das ist nicht das Einzige, was man bei ihm anerkennen muß. Er hat rastlos gearbeitet (einen Vielschreiber hat man ihn oft genannt), aber auch an sich selbst hat er das getan. Er ist immer im Kampfe mit seiner heftigen Natur, bemüht, auch da gerecht zu sein, wo seinen Ansichten, namentlich denen über den „guten Geschmack", direkt entgegengehandelt wird. Man kann kein einziges von den gefällten Urteilen leichtfertig nennen, seine Belesenheit muß erstaunlich gewesen sein.

Es ist ihm nicht vergönnt gewesen, der Erbe Wielands zu werden, nach dem er sich oben schon so ängstlich umsieht, wohl nicht ohne ganz im stillen an sich zu denken, Wieland hat ihn um 15 Jahre überlebt.

Das Ende von Schulz' Leben ist bekannt. Nach manchen Reisen, von denen ihm namentlich die nach Paris Stoff zu allgemein anerkannten Schilderungen der Zeitgeschichte gaben, wurde Schulz 1791 Professor in Mitau. Vielfach angegriffen, kränkelnd, wozu seine fieberhafte Tätigkeit nicht wenig beigetragen haben mag, kam er niemals zum ruhigen Genusse des Lebens. In Wahnsinn verfallen starb er, wie es scheint einsam wie er gelebt hatte, im September 1798, im 36. Lebensjahr.

In dem Kalendarium seines Almanachs der Belletristen hat der Zwanzigjährige neben fast jedes Datum den Namen eines Schriftstellers mit einer kurzen Charakteristik in Form einer „Wetterprognose" gesetzt. Am 20. des „Hartmonds" (Februar) heißt es: „Joachim Friedrich Christian Schulz: Sonne geht früh auf — wird um den Mittag untergehen."

Er hat Recht behalten.

G. v. Hartmann.

Johann Heinrich Mercks „Überblick über die Geschichte der Malerei von den frühesten Anfängen bis auf Rubens und van Dyk."

Sie hätten mir kein angenehmeres Geschäft auftragen können als mich mit Ihnen von der Mahlerey zu unterhalten. Allein fürchten Sie sich vor der Geschwätzigkeit eines Liebhabers der sich in den Reitzungen seiner Geliebten verlieret. Bewafnen Sie sich mit aller Gefälligkeit eines Freundes, der zwar Achtung vor dem geliebten Gegenstand bezeigt, in den Lobeserhebungen das Vergnügen seines Freundes mitgenießt, dem aber eine höhere Bestimmung nie erlaubt hat, dieser müßigen Leidenschaft nachzuhängen. Müßig werden Sie mit Verwunderung ausrufen. Ja sie muß es allzeit in den Augen derjenigen Menschen scheinen denen die Natur das Gefühl des Schönen versagt hat, und die also die Aufspürung desselben in allen bildenden Künsten für eine unnütze Beschäftigung halten. Allein wir wollen sie in dem engen Zirkel ihrer Handwerkswissenschaft eingesperrt lassen, und ihnen eben die Antwort ertheilen, womit ehemals Nicostratus einen Blödsinnigen seines Zeitalters abfertigte. Als dieser Künstler lange Zeit vor der Helena des Zeuxis in der tiefsten Betrachtung zugebracht hatte, so fragte ihn einer von diesen unglücklichen: was ihm fehlte, daß er so lange voll Bewunderung dastünde. Freund, antwortete ihm der Künstler wenn du meine Augen hättest, würdest du mich das nicht fragen.*)

Erwarten Sie von mir keine Geschichte der Mahlerey. Wie Fontenelle vor seiner Marquise die verschiedenen Himmels Striche der Erdkugel, und endlich das ganze Planeten System herumdrehte, so wollen wir auch alle Zeitalter der Kunst vor uns vorbey ziehen lassen, und unter allen Künstlern nur diejenigen bemerken, die sich als Sterne der ersten Größe kenntlich machen. Die Mahlerey hat wie Sie wissen zum

*) Aelian. Var. Histor. XIV, 47.

GeburtsOrt Korinth, und zum Erfinder die Liebe. Ohne das zärtliche*) Mädchen, das den Schatten des schlafenden, oder wie andere wollen, des ungern scheidenden Liebhabers an der Wand zeichnete, und ohne die Nachsicht des noch zärtlicheren Vaters der den Umriß der Tochter mit Thon ausbildete und ihm das Leben gab, würden vielleicht erst spätere ZeitAlter den Ursprung der Kunst gesehen haben.**) Von ihrer Geschichte in dem Alterthum können wir füglich drey Haupt-Epochen annehmen. Die erste zeigt uns die Kindheit der Kunst, die seltenen Namen des Euchir,***) des Ardices****) und Telephanes, die bloße Umrisse ohne alle Farbengebung wagten, und den Bularchus*****), der zu den Zeiten [des] Romulus berühmt ward.

Die zweite fängt sich von den Zeiten des Perikles an, begreift die Regierung Alexanders des Großen und seiner Nachfolger, und sieht sowol die Kunst in ihrer höchsten Vollkommenheit als auch die Vorboten ihres Verfalls. Wie herrlich glänzen hier nicht die Namen eines Eupompus,†) Apelles,††) Parrhassius, Zeuxis, Protogenes, Pausias,†††) Timanthes und Nicias.††††)

*) Siehe Plin. L. XXXV. c. 12 und Athenagor. Philos. Legat. pro Christian.

**) Die vornehmsten Bücher zu dieser Kenntnis sind Franc. Junii (Dujon) de Pictura Veterum Libri tres accedit Catalogus Architectorum Pictorum statuariorum et Operum que fecerunt Roterodami 1694. Wer dieses Werk zu gelehrt und zu weitläuftig findet, wird die angenehmsten Nachrichten bei dem Scheffer in seinen Principiis artis Pictoriae e veteribus auctoribus Norimb. 1699 in 8., antreffen. Das trefflichste Werk, das hierher gehöret, ist Dav. Durand Histoire de la Peinture ancienne extraite de l'histoire naturelle de Pline avec le Texte latin avec des Remarques nouvelles Londres 1725. Fol.

***) Plin. l. VII c. 56 [§ 205].

****) Plin. XXXV, 3.

*****) Plin. XXXV, 8, Winkelmanns sämtliche Schriften nebst des Piles Abregé und den Entretiens de Felibien, Lessings Laokoon, die Schriften des Grafen Caylus.

†) Plin. XXXV, 9 [§ 64.]

††) Siehe Carl. Dati Vite de Pittori antichi. Dieses Werk enthält die Lebensbeschreibung des Zeuxis, Parrhassius, Apelles und Protogenes, nebst den zu jeder Lebensbeschreibung gehörigen Anmerkungen.

†††) Plin. XXXV, 11.

††††) Aelian var. Histor. III. 31.

Die dritte geht von der 153. Olympiade an, und schließt sich mit dem Einbruch der Barbaren. Hier finden wir den Pyreicus und Amulius*) unter den ersten Cäsaren, den Timomachus**) zu den Zeiten Cäsars, den Ludius***) unter August, den Dorotheus unter Nero,****) den Actius Priscus unter Vespasian,*****) den Diognotus unter Antonin,†) und den Labeo zu den Zeiten [des] Plinius.††)

Die Beschreibungen, die uns Plinius von den Gemälden des Apelles†††) und Protogenes hinterlassen, können uns nicht anders als den vorteilhaftesten Begriff von der Mahlerei der Alten geben. Wie traurig ist es aber vor uns, daß uns aus den Zeiten Alexanders des Großen keine Kunstwerke übrig geblieben sind. Diejenigen Stücke welche von Nanni in unterirdischen Grotten entdeckt worden, das, was uns Bellori††††) in dem Grabmal der Nasonen beschreibt, die mosaischen Werke zu Palästrina, die Hochzeit in der Aldobrandinischen Villa, das was in Rom aus der Pyramide des Cestius aufgestellt worden, und die neuerlichen Entdeckungen in dem H[afen?] zu Portici†††††) sind zwar schätzbare Denkmäler, doch aus den Zeiten der sterbenden Kunst. Wir entdecken aber doch in ihnen alles das was man mit größerem Glantze in ihren Werken der mit der Mahlerei verwandtesten bildenden Künste bewundert. Die vortrefflichste Proportion, den höchsten Ausdruck der sublimen Schönheit, die edelste Stellung, die Einfalt der Gewänder, und die frischesten Farben, nach Maßgabe der Zeit worin sie verfertigt worden. Vielleicht aber werden sie von den neueren in denjenigen Stücken übertroffen, die von der Skulp-

*) Plin. L. XXXV, c. 10 [§ 112 (Piraeicus), § 119 (Arellius)].

**) idem XXXV, c. 11 [§ 136].

***) Plin. XXXV, 10 [§ 116].

****) Plin. XXXV, 16 [lies 10 § 91].

*****) ibidem [10 § 120 lies Attius].

†) Die Scriptor. Histor. August. und unter diesen den Julius Capitolinus.

††) Plin. XXXV, 4 [§ 20].

†††) Plin. L. XXXV, 10 [§ 79 ff.].

††††) Bellori Pittore antiche del Sepolchro de' Nasoni nella Via Flaminia disegnate ed intagliate da L. S. Bartoli Roma 1680 Fol.

†††††) Winkelmanns Historie der Kunst. [1764] eiusdem Sendschreiben an den Grafen von Brühl von den Herkulanischen Alterthümern. [1762]

tur keiner Hülfleistung bedürfen: in der Wissenschaft der Lokal Farben, der Beleuchtung überhaupt und der Mannigfaltigkeit der Mittel Tinten. Sie müssen aber auch des Geheimnisses der Öl Farben entbehren und sich mit Leim Farben oder dem frischen Kalke behelfen. Da wir indessen ihre höhere Wissenschaft in der Architektur und Bildhauerey mit Ehrfurcht bewundern müssen, so steht es uns eher zu nach der Analogie auf eine gleiche Vollkommenheit in der Mahlerey zu schließen, als verwegener Weise ihre Werke, die der Wuth der Zeiten weichen müssen, unter die unsrigen zu setzen....

Lange noch nach dem Einfall der Nordischen Völker schlief die Kunst in Italien, und man suchte sie durch Berufung einiger Griechischer Künstler wieder zu erwecken. Allein vergebens: sie war so weit erloschen, daß Cimabue ihr erster Wiederhersteller, der in Ansehung seiner Zeit allzeit Achtung verdient, deswegen bewundert wurde, weil er Christum am Creutze mit Zetteln aus dem Munde vorgestellt hatte, von denen der eine gegen die Maria mit Ecce filius tuus und der andere gegen den Johannes mit Ecce mater tua beschrieben war. Wir übergehen ihn, und den in der Allegorie starken Giotto, nebst dessen Schüler Steffano, den Alberti, Lippo, und andern alten Florentinischen Mahlern, und wenden uns zu dem Lionardo da Vinci, der sowol wegen seines fürtrefflichen Lehrbuchs, als wegen der Ausübung der Künste für uns merkwürdig ist. Seine äußerste Sorgfalt alles auf das genaueste nach der Natur zu studieren, die kluge Sparsamkeit der Figuren, die gewissenhafte Beobachtung des Custome, machen ihn zum Liebling der Gelehrten und zum Muster vor die Nachwelt der Künstler. Correggio das Haupt der Lombardischen Schule gieng auf einem andern Wege zur Unsterblichkeit. Seine fürtreffliche Beleuchtung, seine sanften und gerundeten (?) Umrisse, sein fröliches und ungekünsteltes Colorit machen, daß wir die minder richtige Zeichnung vergessen, die aber schon die Umstände des Künstlers entschuldigen. Er hatte nie seine Vaterstadt verlassen, und da sein Geist also keine Nahrung von der Anschauung der Antike erhalten, so hatte er alles seinem eignen Genie zu danken. Sein berühmtester Schüler ist Baroccio. Er verband die meisten Vorzüge seines Meisters mit einer noch richtigeren Zeichnung. Besonders

aber sind seine Episoden merkwürdig, die auf die sinnreichste Art allezeit die JahrsZeit seiner Vorstellungen andeuten.

Als Sterne der ersten Größe erscheinen nun Michael Angelo di buona Roti, und Raphael Sanzio d'Urbino, beyde Zeitgenossen, und Nebenbuhler ihrer Kunst. Der erstere war Architekt, Mahler und Bildhauer zugleich, doch vielleicht in dieser letzteren Kunst am größten. Seine Figuren sind mehr gelehrt als sublim, mehr anatomisch als schön, und seine Werke erwecken mehr Erstaunen als Vergnügen. Seine Zusammensetzung war groß und schrecklich, seine Zeichnung im Etrurischen Geschmack des Altertums, und sein Colorit das mindeste Verdienst das er besaß. Die Grazie hielt sich vor ihm verborgen, die hingegen aus allen Werken Raphaels hervorleuchtet. Vertraut mit der schönen Natur und der Antike, unterstützt von dem fruchtbarsten Genie, setzte dieser dem großen Geschmack seines Nebenbuhlers das Angenehme und Schickliche in seinen Figuren entgegen. Er starb im 37. Jahre: vielleicht hätte ihn ein höheres Alter zu dem natürlichen und wahreren Colorite geführt. Unter den Schülern Raphaels tritt Julius Romanus vor andern hervor. Kühner und feuriger in seinen Zusammensetzungen als sein Meister, edel erhaben und richtig in der Zeichnung, gelehrt in allem Custom des Alterthums, würde er ihn erreicht haben, wenn ihn die Grazie nicht verlassen, und sein Colorit nicht übertrieben gewesen wäre. Verzeyhen Sie mir, daß ich mich nicht länger bey den Schülern dieser beyden großen Männer aufhalte. Wollen Sie noch einige berühmte Namen Florentinischer Mahler, hier sind sie: Andreas del Sarto ein großer Zeichner und Colorist, Penni einer der besten Schüler Raphaels, Jl Rosso, der Baumeister der Gallerie zu Fontaineblau, und Peter von Cortona, berühmt in großen Zusammensetzungen. Nur die beiden Zuccheri und den Giuseppe d'Arpino muß ich zur Warnung für die Nachwelt anführen, weil sie die schöne und antike Natur, verließen und durch ihre eigenmächtig erwählte Manier den Weg zur Unsterblichkeit verfehlten.

Wir kommen nunmehr zur Venetianischen Schule die nebst der Lombardischen das höchste Muster der Farbengebung darbietet. Giorgione verließ die Trockenheit des Jos. Bellini und ward bald durch die außerordentliche Rundung seiner Figuren

sein lebhaftes durch wenig Tinte erzeugtes Fleisch und durch die vortrefflichste Haltung berühmt. Titian mehr sein Nebenbuhler als Schüler ist der größte Nachahmer der Natur besonders in weiblichen Figuren, allein er kannte die Antike nicht, war folglich ein mittelmäßiger Zeichner, und vernachlässigte das Costüme. Tintoret nahm sich vor das vollkommenste Colorit des Titian mit der Zeichnung des Michael Angelo zu verbinden. Er arbeitete mit der größten Dreustigkeit und Leichtigkeit, sein Fleisch ist vortrefflich, seine Farben ungemischt, seine Striche fest und verständig. Allein die Hitze seiner EinbildungsKraft riß ihn fort, und er ist sich selbst sehr ungleich.

Paul Veronese vermied diesen Vorwurf. In den größten Zusammensetzungen erhielt sich sein Feuer. Nichts ist lebhafter als seine Figuren nichts frischer als sein Colorit, nichts verständiger als seine LokalFarben und HinterGründe. Indessen sagt man wegen des Reichthums seiner Composition daß er mehr der Mahler der Augen als des Verstandes seye, weil er jene mehr in Erstaunung zu setzen als diesen zu befriedigen suchte. Bassano ist in seinem ländlichen Geschmack die Geschichte zu bearbeiten, durch die vortrefflichste Haltung, und seine große Manier im Colorit berühmt.

Fünfzig Jahre nach Raphael entstand die Schule der Carracci. Von ihnen will ich nichts als das Urteil Winkelmanns anführen. „Sie waren Eclectici und suchten die Reinheit der Alten und des Raphaels, das Wissen des Michael Angelo, mit dem Reichthume und dem Überflusse der Venetianischen Schule sonderlich des Paolo und mit der Frölichkeit des lombardischen Pinsels im Correggio, zu vereinigen. In der Schule des Agostino und des Hannibals haben sich Domenichino, Guido, Guerrino und Albano gebildet, die den Ruhm ihrer Meister erreichet aber als Nachahmer müssen geachtet werden. Domenichino studierte die Alten mehr als alle Nachfolger der Carracci und arbeitete nicht bevor er auch die geringsten Theile gezeichnet; im Nackenden aber hat er die Raphaelische Richtigkeit[1]) nicht erreicht. Guido ist sich nicht gleich,

[1]) Reinigkeit bei Winckelmann. Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben. An den Edelgebohrnen Freiherrn Friedrich Rudolph von Berg aus Liefland. Dresden 1763, S. 26.

weder in der Zeichnung noch in der Ausführung: er kannte die Schönheit, aber er hat dieselbe nicht allezeit erreichet. Seine erste und starke Colorit verließ er und nahm eine helle, flaue und unkräftige Art an. Guercino hat sich im Nackenden nicht vornehmlich gezeigt, und band sich nicht an die Strenge der Raphaelischen Zeichnung, und der Alten, deren Gewänder und Gebräuche er auch in wenig Werken beobachtet und nachgeahmt hat. Seine Bilder sind edel, aber nach seinen eigenen Begriffen entworfen, so daß er mehr als die vorigen ein Original heißen kann. Albano ist der Maler der Gratia, aber nicht der höchsten, welcher die Alten opferten, sondern der unteren; seine Köpfe sind mehr lieblich als schön."

Setzen Sie zu diesen, den seine Landschaften mit antiken Figuren staffierenden Salvator Rosa, den Ribera und Caravaggio, deren finstere Schatten das Gewölbe verraten das sie erzeugt hat, den Platz füllenden Pinsel eines Lanfranco, den bloß vor ein flüchtiges Auge arbeitenden Carl Maratta, und die Werke eines Piazetta, die unter der trefflichsten Haltung und Farbengebung die unrichtigste Zeichnung verstecken.

Wie ungern verlasse ich die Schule der Italiäner, die ihren großen Vorgängern den Griechen getreu, nicht die ganze Natur in ihrem Umfange sondern nur die Schöne Natur nachzuahmen suchten. Verlangen Sie das Bild der Niederländischen Künstler. Plinius*) hat es schon in der Beschreibung des Pyreicus angegeben. Was er von dem Geschmack dieses eintzigen Künstlers sagt, läßt sich sehr schicklich auf den ganzen NationalGeschmack dieser Völker anwenden. Humulia secutus, humilitatis summam adeptus est gloriam. Tonstrinas sutrinasque pinxit et asellos et opsonia ac similia:

Ich weis nicht ob ich noch hinzusetzen darf ob hoc cognominatus Rhypographos. Verlangen Sie den Geist unserer Sammler in einem prophetischen Gesichte von Plinius: In iis consummatae voluptatis: quippe eae pluris veniere, quam maximae multorum. Halten Sie mein Urtheil nicht für verwegen. Ich kenne mit Ihnen den Pöbel der Italienischen Künstler, die uns leere Massen von Fleisch in unverständige Umrisse eingeschlossen vor Augen stellen, allein ich bewundere

*) Plin. 35 c. 10 [§ 112].

auch den allgemeinen Geschmack der Antique, der unter diesem vor die Kunst so wohlthätigen Himmel, sich in den kleinsten wandernden Figuren der Landschaft entdeckt. Müssen wir nicht bedauern, daß die Götter des Niederländers statt Ambrosia, mit Butter und Käse genährt sind, daß seine Schönheit mehr Begierde als Bewunderung erregt, und daß endlich der fleißigste Pinsel sich an Kram-Buden, Tobacksgesellschaften und Jahrmärkten stumpf gearbeitet hat. In der Beleuchtung, der Haltung, der Wissenschaft der Lokal-Farben und Mitteltinten, der Schmeltze und Durchsichtigkeit der Farben ist das Verdienst dieser Schule einmal bestimmt. Allein müssen wir nicht auch in den Zusammensetzungen eines ihrer größten Künstler, des Rembrand, die manirten Umrisse und die Vernachlässigung des Custome trotz aller seiner Verehrer verdammen?

Wir fangen billig bey dieser Schule welche auch die deutsche in sich begreift, von dem Johann van Eyk dem Erfinder der Ölfarben, und einem der größten Meister seiner Zeit an. Wenn uns nichts übrig geblieben wäre, als das große Gemälde in der S. Johannis Kirche zu Gent, so würde dieses schon von seiner Zusammensetzung, der frischesten Farbengebung und der Sorgfalt auch in dem geringsten Neben Werk einen vortheilhaften Begriff geben können. Ihm folgt Albrecht Dürer. Wie Michael Angelo war er zugleich Mahler, Baumeister, Bildhauer und Kupferstecher, und wegen dieser letzteren Kunst die Bewunderung Italiens. Vielleicht ist sein Genie mit dem Geiste dieses großen Mannes am besten zu vergleichen. Seine Zusammensetzung hat Ordnung und Perspektiv, seine Zeichnung hat die höchste Richtigkeit ohne Anmut und Ideal, sein Ausdruck ist wenig bedeutend, sein Colorit hingegen lebhaft und die Behandlung in Kleinigkeiten merkwürdig.

Lukas von Leyden sein Freund erwarb sich schon in den frühesten Jahren eine außerordentliche Geschicklichkeit im Kupferstechen, und dadurch Dürers Bewunderung. Vasari setzt ihn hierin über Dürern, lobt seine Anordnung im Gantzen und die ausführliche Behandlung in allen Theilen; ja er will, daß man bey diesem letzteren die Perspektiv und Ordonnanz nie in so hohem Grade finde. Wie sehr ist es zu bedauern, daß seine Werke in der Mahlerey auch in den größten KunstSälen so selten anzutreffen sind.

Lukas Sunders von Cronach und sein Sohn streiten mit dem jüngeren Holbein von Basel um den Vorzug. Der ersteren eintzelne Figuren und Porträte zeigen so wie des letztern reichere Zusammensetzungen die unnachahmlichsten Tinten und das reinste Fleisch. Ihr Zeitgenosse Johann von Calchar, einer der würdigsten Schüler Titians, verband seines Meisters Colorit, mit den reinsten Umrissen Raphaels, dem er nacheiferte.

Franz Floris das Haupt der Flandrischen Schule wagte es zuerst den Ausdruck der Leidenschaften zu studieren. Nach dem er lange in Rom nach Michael Angelo und der Antike studiert, so brachte er den großen Geschmack aus Italien zu seinen Landsleuten zurück. Ihm setzen wir mit Grunde Christoph Schwartz von Ingolstadt und Candido, beyde am bayrischen Hofe arbeitende Künstler, an die Seite. Goltzius und Spranger übertrieben das von Hemskerk mit glücklichem Erfolg bearbeitete Nackende. Die Festigkeit seiner Umrisse artet bey ihnen in Trockenheit, das Geschlanke seiner Proportion ins Gezerrte aus. Statt gelehrter Andeutung der Muskeln unter einer zarten Haut findet man anatomische Zergliederung. Vor Sprangern besonders hätte ein neuer Kanon des Ausdrucks sollen erfunden werden; der seinige sagt allzeit mehr als er soll. Oktavius van Veen hätte in der Zusammensetzung große Verdienste, wenn er seinen Geschmack in der Zeichnung nicht nach den Zuccheri in Italien gebildet hätte und sein Colorit besser wäre.

Johann von Aken, Karl van Mander, Falkenburg, Grimmer — doch was sollen Ihnen alle die feinsten Nuancen von dem Verdienst dieser Künstler, wenn ich sie auch anzugeben wüßte! Die anschauende Erkenntnis, die Sie aus öfterem Besuch unserer Gallerien mit leichter Mühe schöpfen können, wird Ihnen mehr lehren als Bände voll Beobachtung. Thun Sie vielmehr einen Blick mit mir in die lichteren Zeiten der Kunst unter dieser Nordischen Nation. Hier zeigt sich Rubens. Wie gern würde ich den Schatten dieses großen Mannes mit ehrfurchtsvollem Stillschweigen vor mir vorübergehen lassen. Allein Sie verlangen mein Urtheil — hören Sie, was seine Freunde und Feinde von ihm sagen, und bringen Sie alsdann diese weitläuftige Formel von positivem und nega-

tivem Verdienste ins reine. Die Frantzosen und Niederländer behaupten, daß seine Werke bey dem höchsten Grad der Anordnung, einer richtigen Zeichnung von dem fürtrefflichsten Colorit und dem vollkommensten Ausdrucke zeugen. Sie sagen seine Kunst seye über die Natur, diese scheine nur eine Kopie von seinen Werken zu seyn; und die von ihm gemahlten Gegenstände seyen wahrer als die würklichen. Er vereinige die reiche Composition des Paolo Veronese mit der Wahrheit Titians und mit der Anmut und Fröhlichkeit in dem Pinsel eines Correggio. Was glauben aber die Kenner jenseits der Alpen? Diese sind anderer Meynung. Sie gestehen ihm das Verdienst der Anordnnng, der Beleuchtung und Haltung in hohem Grade zu, allein seine Begriffe der Schönheit scheinen sich ihnen nie über die gemeine Natur zu erheben. Seine Zeichnung würden sie kaum in die Lombardische oder Venetianische Schule verweisen, und sein Colorit scheint ihnen übertrieben. Hier wo er es nicht seyn sollte, ist er idealisch; die Röthe seines Fleisches gleicht den gegen die Sonne gehaltenen Fingern. Van Dyck zeigte sich weniger als sein Meister in großen Unternehmungen, allein in seinen Gesellschaftsstücken ist doch die trefflichste Anordnung. In dem Colorit kommt er Rubens gleich, und sein Fleisch ist wo nicht wahrer doch wenigstens ungleich zärtlicher behandelt.

Das Manuskript dieses von Merck ganz eigenhändig geschriebenen Aufsatzes kam vor einiger Zeit durch Ankauf in den Besitz des Goethemuseums. Es enthält auf 12 Blatt Kleinoktav-Formates 20 engbeschriebene Seiten; eine Überschrift war von Haus aus nicht vorhanden, von fremder späterer Hand steht mit Bleistift der oben angeführte Titel aufgeschrieben, der beibehalten ist, weil er sich mit dem Inhalt vollständig deckt.

Karl Wagner, der Herausgeber verschiedener Briefsammlungen aus dem Freundeskreise Goethes, hat den „Überblick" bereits in der Darmstädter Zeitschrift „Gutenberg"[1])

[1]) 1843 n. 132 ff. Mir stand das Exemplar aus der Großherzogl. Hofbibliothek zu Darmstadt zur Verfügung.

veröffentlicht, jedoch ohne die Anmerkungen, deren Kenntnis für die Beurteilung des Aufsatzes sowie für Mercks Arbeitsweise immerhin nicht ohne Bedeutung ist. Und dann ist diese Zeitschrift so selten — war sie doch nicht einmal Georg Zimmermann, dem Verfasser von Johann Heinrich Merck, seine Umgebung und seine Zeit[3]) zugänglich — daß schon aus diesem Grunde allein ein Wiederabdruck gerechtfertigt erscheinen dürfte. Dieser Abdruck gibt genau die Schreibweise des Originals wieder, nur offenbare Flüchtigkeiten und Versehen sind stillschweigend verbessert. Die Titelangaben in den Anmerkungen habe ich nachgeprüft, eine bibliographisch genaue Ergänzung in besonderen Noten zu geben, hielt ich nicht für nötig, da die Werke auch ohne sie aufzufinden sind.[4])

Wenn Düntzer[5]) in seinem Aufsatze über Mercks Anfänge bis zu seiner Rückkehr nach Darmstadt sagt, es sei unbekannt, wann Merck die Geschichte der deutschen Kunst von Rubens bis van Dyk in einigen Bogen geschrieben habe, aus dem Herbste 1769 stamme der erste erhaltene Entwurf, so widerspricht er zunächst hinsichtlich der engeren Fassung des Titels der Angabe in seiner biographischen Skizze, wo nicht nur die kurze Spanne von Rubens bis van Dyk, sondern die ganze Geschichte der Kunst b i s auf Rubens und van Dyk als Thema der Arbeit angegeben wird.

Wie steht es nun mit der Verweisung des ersten erhaltenen Entwurfes, also dieses Überblickes, in das Jahr 1769?

In einem nicht datierten Briefe[6]) schreibt Merck an Höpfner: „Vielleicht nehme ich mir nächstens die Freyheit

---

[3]) Frankfurt a. M. 1871, S. 476.

[4]) Bei den Anmerkungen zu den Autoren aus dem Altertum, insbesondere für die genaueren Bestimmungen bei Plinius bin ich Herrn Prof. Bölte in Frankfurt a. M. zu Danke verpflichtet.

[5]) Zeitschrift für deutsche Philologie 30, 120 und Beil. z. Augsb. Allg. Ztg. 1891 n. 172 ff.

[6]) Wagner, Briefe aus dem Freundeskreise von Goethe, Herder &c. Leipzig 1847, S. 11. Der Abdruck bei Wagner ist wie der der meisten Briefe nicht vollständig und auch nicht genau. Da das Goethemuseum durch die Stiftung der Freifrau von Dalwigk geb. Gräfin Dunten neben vielen von Wagner benutzten Manuskripten auch in den Besitz des Originals dieses Briefes gekommen ist, kann ich den wortgetreuen Abdruck des hierher gehörigen Passus geben.

Ihnen ein Manuskript über die Mahlerey zu überschicken, um es Herrn Tischbein zur Beurtheilung zu übergeben und von da nach Dresden an Hagedorn laufen zu lassen. Es ist diese Arbeit bloß vor angehende Gelehrte bestimmt und aus einer Verbesserung erwachsen, die ich in der Stockhausischen Bibliothek vorzunehmen gebeten wurde. Ich schrieb Stockhausen zu Gefallen drey oder vier Bogen als einen Versuch einer Geschichte der Mahlerey nieder, meine Freunde fanden es gut, baten mich es in einem weitläuftigeren Plan auszuarbeiten und eine kurze Theorie vorzusetzen. Ich wurde dadurch in ein Werk verwickelt, das ich nicht vorhergesehen hatte. Ich mußte die Alten von neuem studieren, Pausanias, Athenäus, Lucian und Plinius miteinander vereinigen. Nach vielem Excerpiren, chronologischem Misere und dergleichen fanden sich die Materialien zu der Geschichte der alten Mahlerey, die ich nun auf ohngefähr auf 10 Bogen fertig habe. Bey der neueren fehlte mir nichts als Muße und glückliche Stunden, aus dem weitläuftigen Stoffe eine gute Wahl zu treffen, und diese gut einzukleiden. Das Ganze soll nicht viel über ein Alphabet betragen, sich von allen bisher erschienenen Werken als eine kurtze pragmatische Geschichte oder eine Charakteristik der Mahlerey ankündigen. Nach kurtzen Betrachtungen bei jeder Epoke folgen die Künstler eintzeln oder Gruppenweise mit wenigen Zügen ihres distinctiven Charakters geschildert, dem eine kurtze Anzeige ihrer Werke angefügt ist. Bey der alten Geschichte fand ich was Hagedorn[7]) schon längstens gesagt hatte: „die Stellen der Alten sind eintzeln genommen Sentenzen, zusammengesetzt aber leiden sie." Dem Urtheil der Kenner kommt es zu, zu entscheiden, wie ich diese Vereinigung getroffen habe.

Die Theorie hat hauptsächlich eine zusammenhängende Erklärung der Kunstwörter zum Augenmerk und hier und da philosophische Aussichten über gewisse . . . sinnigscheinende[8]) Grundsätze der Kunst. Der Künstler aber soll und kann nichts anderes daraus lernen, als sich ausdrücken."

---

[7]) Betrachtnngen über die Mahlerey in 1762, II. Th. S. 507.

[8]) Die Ecke des Briefes, in dem der erste Teil des Wortes stand, ist abgerissen; bei Wagner fehlt der ganze Passus.

Die zeitliche Bestimmung dieses Briefes ergibt sich aus verschiedenen Anhaltspunkten, von denen nur zwei hervorgehoben werden mögen: Einmal wird die Anwesenheit Höpfners in Kassel vorausgesetzt — der Empfänger soll das Manuskript Tischbein „übergeben" und es von da nach Dresden zu Hagedorn „laufen lassen" — Höpfner ging im Frühjahr 1771 nach Gießen.[9]) Und dann wird Leuchsenring Rat genannt, ein Charakter, der ihm Ende 1769 verliehen wurde.[10])

Demnach ist der Brief wohl in den Winter 1769 auf 1770 zu setzen. In dieser Zeit hatte Merck also ca. 10 Bogen seiner Arbeit fertig, die vorhergehende Phase dieser Arbeit bestand nach demselben Briefe in einer Niederschrift von 3—4 Bogen, und unser Manuskript, das eine vollständige Behandlung des Themas gibt, umfaßt noch nicht ganz einen Druckbogen. Wir müssen also drei verschiedene Stadien dieser Arbeit unterscheiden.

Wenn man den angeführten Brief Mercks an Höpfner in dem von Wagner gegebenen Abdruck liest, so erfährt man nichts über die Veranlassung, dem der Aufsatz sein Entstehen verdankt. Wagner hat die betreffende Stelle, die ihm jedenfalls als unwesentlich erschien, nicht mit abgedruckt. Jetzt aber sehen wir, daß Johann Christoph Stockhausen, der 1767 Rektor des Pädagogiums zu Darmstadt war und 1769 als Stadtpfarrer nach Hanau ging, die erste Anregung zu dieser Arbeit gegeben hat. Die neue Auflage seines „Critischen Entwurfes einer auserlesenen Bibliothek für die Liebhaber der Philosophie und schönen Wissenschaften," für die Merck eine Verbesserung liefern sollte, erschien 1771. Wenn man das „Neunte Sendschreiben von Gemählden und Kupferstichen" als das Capitel, das hier nur in Frage kommen kann, mit einer früheren Auflage vergleicht,[11]) so findet man, abgesehen von den durch neue Erscheinungen gebotenen Ver-

---

[9]) E. F. F. W. Deurer, Über Dr. Ludwig Julius Friedrich Höpfner. Akadem. Festrede. Gießen 1859, S. 4.

[10]) M. Bollert, Beiträge zu einer Lebensbeschreibung von Franz Michael Leuchsenring im Jahrbuch für Geschichte, Sprache und Literatur Elsaß-Lothringens, XVIII. Jahrgang (1901), S. 36.

[11]) Ich habe die zweite, 1758 erschienene Auflage benutzt, da mir die dritte (1764 erschienene) nicht zugänglich war.

mehrungen, keine wesentlichen Abweichungen, jedenfalls keine solchen, die auf Mercks hier gebotene Ausführungen zurückgehen müßten; im Gegenteile wäre eher eine Abhängigkeit Mercks von Stockhausen zu konstatieren, der auch in seinen Sendschreiben den angehenden Gelehrten eine kurze Übersicht über den Stand verschiedener Wissenschaften geben wollte. Die Art solcher Sendschreiben, die damals sehr beliebt war — man denke nur an Winckelmann, auch des oben erwähnten Hagedorn Betrachtungen über die Mahlerey wenden sich in direkter Anrede an einen Freund — konnte Merck hier seiner direkten Vorlage entnehmen. Aber auch die ganze Art des Aufbaues lehnt sich an die Vorlage an; dabei ist die Priorität Stockhausens vollständig gesichert, Mercks Aufsatz ist sicher erst nach 1766 geschrieben, da Lessings Laokoon darin zitiert wird.

Nun sagt zwar Merck, er habe 3—4 Bogen für Stockhausen geschrieben, unsere Fassung der Arbeit, die kaum einen Druckbogen umfaßt, kann es also nicht gewesen sein, die Merck, wenn er es überhaupt getan, Stockhausen vorgelegt hat. Doch dem sei, wie ihm wolle, so viel steht fest, daß wir hier den ersten bekannten Ansatz zu einer selbständigen Arbeit Mercks, wenn wir wie billig von seinen Übersetzungen aus fremden Sprachen, die in die Zeit vor seiner Heimkehr nach Darmstadt fallen, absehen, vor uns liegen haben. Nach längerer Abwesenheit war der 25jährige Merck 1766 in seine Vaterstadt zurückgekehrt, ohne seine Studien abgeschlossen oder sich sonst eine Anwartschaft auf eine „Bedienung" erworben zu haben. Er mußte im Staatsdienst von unten anfangen, was dem verheirateten Mann bei seinen großen Gaben keine kleine Überwindung gekostet haben mag. Eine große Arbeit, zu der sich ihm der „Überblick" auswuchs, sollte ihm helfen, seine Stellung zu verbessern — allein viel weiter, als er Höpfner berichtet, scheint der weitangelegte Plan der auf etwa 25 Bogen geschätzten „Geschichte der Kunst" nicht ausgeführt zu sein, der zu überwindenden Schwierigkeiten waren doch zu viele.

Als Merck in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen vom Jahre 1771 Sulzers Theorie der schönen Künste bespricht, gesteht er offen, daß er aus eigener Erfahrung wisse, „wie undankbar es sei, in einer nach Epochen abgeteilten Abhand-

lung über die Kunst das Porträt eines großen Mannes an das andere zu stellen". Dann heißt es mit unverkennbarer Bezugnahme auf unsere Arbeit: „Der Verfasser hat es mit einigen Büsten des Altertums versucht, allein den Mut sinken lassen, da die Gallerie der neueren Zeiten zahlreicher wurde."

Vier Jahre später kommt Merck noch einmal auf diese Arbeit nur so im Vorbeigehen zurück. Als in Kassel im Jahre 1775 die Stelle eines Galerieinspektors frei geworden war, will sich Merck, der sich immer noch nicht in Darmstadt besonders wohl fühlte, um diesen Posten bewerben. Voraussetzung sei jedoch, so schreibt er am 3. Juni an Höpfner, der hier wieder der Vermittler war,[12]) daß er so gestellt würde, daß er an einem teueren Orte nicht zu Grunde gehe. Als Empfehlung führt er zweierlei an. Einmal könne er ca. 10000 Thlr. Kaution stellen, was bei den schlechten Erfahrungen, die man mit dem Vorgänger auf dieser Stelle gehabt habe, gewiß nicht zu unterschätzen sei. Und dann, um auch seine wissenschaftliche Qualifikation darzutun, solle sich Höpfner „kühnlich darauf berufen, daß er ein Werk im Manuscript gesehen habe, wovon man einzelne Capitel als Specimen vorlegen könne." Ein abgeschlossenes, oder auch nur weiter gediehenes Werk konnte Merck also auch 1775 noch nicht vorlegen.

Die Berufung nach Kassel zerschlug sich, zu diesem Zwecke war also die Weiterbearbeitung auch einzelner Kapitel nicht mehr nötig. Allein ganz wird Merck seine Arbeiten nicht haben liegen lassen, bei seinen Aufsätzen für den deutschen Merkur, dem er sich eine zeitlang aus Freundschaft für Wieland fast ganz widmete, kamen sie ihm recht zu statten. So erkennen wir in den „Briefen über Mahler und Mahlerey an eine Dame"[13]) viel von dem wieder, was auch in dem „Überblick" behandelt wurde, und wenn man die Aufsätze über Archäologie und kunstwissenschaftliche Kritik im Merkur einmal näher auf ihre Verfasser prüfen würde — Merck hat meistens ohne Namensnennung geschrieben,

[12]) Wagner, Briefe aus dem Freundeskreise rc. Leipzig 1847, S. 121 f. Auch das Original dieses Briefes ist durch die erwähnte Stiftung im Besitze des Frankfurter Goethemuseums.

[13]) Teutscher Mercur 1779. Okt./Nov.

erst später setzte Wieland hie und da Buchstaben unter seines Freundes Beiträge — dürfte sich wohl öfter Mercks Autorschaft nicht zum wenigsten mit Hilfe des in unserem „Überblick" Gebotenen nachweisen lassen. So möchte ich vermuten, daß die Ausführungen „über die Mahlerey der Alten"[14]) Merck zum Verfasser haben. Es scheint mir, daß hier nur ein auch in dem „Überblick" kurz angedeutetes Thema wieder aufgenommen worden ist. Nahm Merck im Überblick keinen Anstoß, aus der Tatsache, daß die Alten in der Architektur und Bildhauerei so bewundernswertes geleistet haben, nach der Analogie auch auf eine gleiche Vollkommenheit in der Malerei zu schließen, so macht er jetzt im Merkur diese These zum Gegenstande einer eigenen Untersuchung. Er läßt zuerst die Kunstkenner und die gelehrten Altertumsforscher die eben wiedergegebene Ansicht vertreten, ihnen gegenüber stellt er die Künstler, die mit bescheidenem Skeptizismus zu Werke gehen und die Autorität der Alten nicht so blindlings wie die Literatoren annehmen. Die Gründe, vermöge deren die in dem „Überblick" und von den Gelehrten vertretene Ansicht korrigiert wird, interessieren uns hier nicht, uns interessiert nur die Tatsache, daß in diesem Aufsatze „Gelehrte" und „Künstler" einander gegenübergestellt werden und daß der Verfasser auf die Seite der Künstler tritt — weil auch in ihm sich inzwischen eine gleiche Wandlung in bezug auf seine Ansichten über die Kunst vollzogen hatte.

Aus dem „Überblick" spricht noch der Gelehrte, der mit Stellen aus alten Schriftstellern operiert. Der rege Verkehr mit Künstlern, der fleißige Besuch der Galerien und nicht zum wenigsten die schon früh begonnene eigene Übung im Zeichnen und Radieren hatten Merck mehr und mehr davon überzeugt, daß das „Wissen" im Gebiete der Kunst nicht ausschlaggebend sei.

Recht deutlich wird uns das, wenn wir sein Gespräch „Über die Schönheit" im Merkur vom Februar 1776 lesen. Da streiten sich im cortile del Belvedere im Anblick der Antiken Burke und Hogarth, die Verfasser zweier Werke über das Wesen der Schönheit herum, worin eigentlich dieses Wesen

[14]) Mercur 1782, Hornung, Bd. 1, S. 138 f.

bestehe, ob in Linien oder in Verhältniszahlen. Schließlich stimmen sie doch mit Mengs, der während der Disputation im Hintergrunde nach dem Apoll gezeichnet und dadurch schon stillschweigend gegen das Theoretisieren protestiert hatte, darin überein, daß der alte Albrecht Dürer recht habe, wenn er vor denen warnt, die wohl von einer Sache zu reden, aber mit ihren Händen nichts hervorzubringen verstehen, denn nur der Künstler, der durch seine Werke sein Können gezeigt, dürfe über ein Kunstwerk urteilen.

Mit solchen Ansichten ließ sich ein Weiterarbeiten an der Geschichte der Malerei nicht wohl vereinigen. Ja nicht ohne Anspielung auf dieses Vorhaben redet Merck im selben Jahre[15]) von der Seuche der Kunsttheoristen, die Winckelmanns Schriften über unser Vaterland ausgegossen; fast auf jeder Akademie werde ein Magister bestellt, über die Geschichte der Kunst zu lesen. Man lalle seine Kunstepochen nach, von deren Gewißheit die meisten selbst sehr wenig halten, und „wenn nicht Heyne", heißt es wörtlich, „dem Unwesen gesteuert hätte, so hätten wir vielleicht schon manches Ideal einer neuen Universalgeschichte". Ja, in den „Briefen über Mahler und Mahlerey an eine Dame"[16]) warnt er geradezu vor dem Studium von Kunstgeschichten, eigenes Betrachten von Gemälden sei die einzige Voraussetzung, höchstens an der Hand eines Künstlers, der auch nur die Augen öffnen könne, sehen müsse man selber lernen. Wer würde sich an das Studium Homers wagen, wenn er Voltaires Artikel sur le poëme épique mit Zuversicht gelesen habe? Zum Spaß könne man sich's wohl erlauben, wie man etwa Chr. Heinrich Schmids Literatur der Poesie liest.

So können wir wohl annehmen, daß Merck seine Bruchstücke zu der geplanten Geschichte der Malerei nicht ausgearbeitet hat. Wie in seinem ganzen literarischen Schaffen ist er über Ansätze und höchst interessante kleine Arbeiten hinaus niemals zu einer großen zusammenfassenden Arbeit gekommen.

Robert Hering.

---

[15]) Fragment einer Beantwortung der Frage: Welches sind die Kennzeichen des geraden Menschenverstandes. T. Mercur 1776 Oct.

[16]) Mercur 1779. Okt. S. 37.



Und an dem Ufer steh' ich lange Tage
Das Land der Griechen mit der Seele suchend;
Und gegen meine Seufzer bringt die Welle
Nur dumpfe Töne brausend mir herüber.
Weh dem, der fern von Eltern und Geschwistern
Ein einsam Leben führt! Ihm zehrt der Gram
Das nächste Glück vor seinen Lippen weg,
Ihm schwärmen abwärts immer die Gedanken
Nach seines Vaters Hallen, wo die Sonne
Zuerst den Himmel vor ihm aufschloss, wo
Sich Mitgeborne spielend fest und fester
Mit sanften Banden aneinander knüpften.





Kaum wird in meinen Armen mir ein Bruder
Vom grimm'gen Übel wundervoll und schnell
Geheilt, kaum naht ein lang erflehtes Schiff,
Mich in den Port der Vaterwelt zu leiten,
So legt die taube Noth ein doppelt Laster
Mit ehrner Hand mir auf: das heilige
Mir anvertraute, viel verehrte Bild
Zu rauben und den Mann zu hintergehn,
Dem ich mein Leben und mein Schicksal danke.





O geben dir die Götter deiner Thaten
Und deiner Milde wohlverdienten Lohn!
Leb' wohl! O wende dich zu uns und gib
Ein holdes Wort des Abschieds mir zurück!



Marie Rehseners Silhouetten zu Goethes Iphigenie.

Es ist modern die szenische Buchillustration als eine minderwertige Kunstgattung gering zu schätzen. Der Illustrator soll sich darauf beschränken, der Phantasie des Lesers durch stilvolle Randleisten, sinnige Andeutungen und allerhand symbolischen Zierrat anregend zu Hilfe zu kommen. Und doch drängt es den bildenden Künstler immer wieder die Gestalten, die der Dichter schuf, nachschaffend zu verkörpern. Freilich eine große und schwere Aufgabe und selten würdig gelöst. Denn, abgesehen von allem künstlerischen Können, muß der Maler dem Dichter in gewissem Sinne kongenial sein, die Saiten, die jener anschlägt, müssen in seiner Seele harmonisch wiederklingen. Er muß sich völlig in die Stimmung der Dichtung versenken, Zeit und Umgebung müssen ihm vertraut sein. Nur dann werden die Gestalten vor seinem Malerauge aufsteigen, wie des Dichters Auge sie geschaut.

Die Zeitgenossen Goethes scheiterten an der Verbildlichung seines Götz, weil ihnen die deutsche Vorzeit verschlossen war, und heute könnten wir, da uns die Wertherstimmung so fern liegt, keinen Werthertypus schaffen wie Chodowiecky und Angelika Kauffmann.

Daß unter den unzähligen Künstlern aller Nationen, die an der Illustration des Faust sich abmühen, nur wenige dem gewaltigen Werke gewachsen sind, ist begreiflich. Leichter, sollte man meinen, müßte der Erfolg bei einer so klaren, in ruhigem Fluß fortschreitenden Dichtung wie die Iphigenie sein. Betrachten wir aber die bildlichen Darstellungen, die bisher dem Drama gewidmet sind, so werden wir uns gestehen müssen, daß sie, trotz mannigfacher Vorzüge im einzelnen, den Stimmungsgehalt der Dichtung nur mangelhaft wiedergeben.

Heinrich Ramberg, der vielbewunderte Meister des Almanachstiles, hat in seiner Gallerie zu Goethes Werken,

die jahrelang den Schmuck des Taschenbuchs „Minerva“ bildete, 1827 auch die Iphigenie illustriert. Seine in Blumengewinden versteckten pausbäckigen Amoretten mußte er hier bei Seite lassen und er gibt sich redlich Mühe tragisch zu sein. Aber, wenn er auch die furchtbaren Eumeniden so oft es nur gehen will aus dem Orkus emporsteigen läßt, der erhabene Ernst der Antike liegt seinem heitern Griffel doch zu fern.

Der nächste bedeutende Versuch wurde von Hermann Heidel in seinen 1851 erschienenen Umrißstichen[1]) gemacht. Seine figurenreichen Darstellungen, die das Vorbild Michel Angelos erkennen lassen, haben einen kühnen, großen Zug, der aber den Künstler verführt, die einzelnen Akte in dem blutigen Drama des Tantalidengeschlechtes, nicht Goethes Iphigenie zu schildern.

Die Einzelblätter Kaulbachs muten uns heute doch zu theatralisch an; außerdem haben wir dann nur noch die Illustrationen einiger neueren Goetheausgaben, die auf künstlerische Bedeutung keinerlei Anspruch erheben können.

Erst in jüngster Zeit ist eine ganz eigenartige Schöpfung ans Licht getreten, die zwar bereits vor einem Vierteljahrhundert entstand, aber bisher in stiller Verborgenheit fast ganz unbekannt geblieben ist: der Silhouettenzyklus Marie Rehseners.

Die Frage, ob die Silhouette mit ihren einfachen Mitteln imstande ist Gestalten der Dichtung mit voller künstlerischer Wirkung wiederzugeben, ist durch Paul Konewka längst zu ihren Gunsten entschieden. Sein Mephisto, sein Falstaff, sein Puck sind von keinem Maler übertroffen worden.

Marie Rehseners Silhouetten zu Gregorovius' feinsinniger Dichtung „Euphorion“, die 1882 im Brockhaus'schen Verlage erschienen, haben aber auch darüber keinen Zweifel gelassen, daß ganze Szenen in perspektivischer Darstellung im Bereiche der Schwarzkunst liegen.

Dieser Silhouettenkranz, der bei seinem Erscheinen von berufenster Seite als eine hervorragende künstlerische Schöpfung

---

[1]) Umrisse zu Goethes Iphigenie auf Tauris, gezeichnet von Hermann Heidel (in Kupfer gestochen von H. Sagert) Berlin 1851.

anerkannt wurde, ist aber auch das einzige Werk Marie Rehseners geblieben, das dem Publikum bekannt geworden ist. Ihre Blätter zu Forsters Übersetzung der Sakuntala Kalidasas, sowie ihre Iphigenie blieben in Privatbesitz. Letztere wurde von Hermann Grimm, der sie gemeinsam mit Professor Joachim besaß, als köstlicher Schatz verwahrt. Nur den näheren Freunden wurde ein Einblick verstattet. Nach Grimms Tode entäußerten sich die Erben und der Miteigentümer zugunsten der Künstlerin des Besitzes und das Werk gelangte durch freundliche Vermittlung des Herrn Professor Reinhold Steig in den Besitz des Frankfurter Goethemuseums. Mit den übrigen Schöpfungen der Künstlerin zu einer Marie Rehsener-Ausstellung vereinigt, wurden auch die 17 Blätter zur Iphigenie im Sommer 1906 im hiesigen Kunstverein zum erstenmale einem kunstverständigen Publikum zugänglich gemacht. Eine würdige Gesamtausgabe wird sich hoffentlich in nicht allzuferner Zeit ermöglichen lassen. Hier müssen wir uns darauf beschränken drei Blätter im verkleinertem Maßstabe als Proben zu geben.

Das erste zeigt uns die Priesterin wie sie sehnsuchtsvoll den Blick über das weite Meer dahinschweifen läßt, „das Land der Griechen mit der Seele suchend.“ Mit wie einfachen Mitteln ist hier die höchste Wirkung erreicht! Einsam ragt die schlanke Mädchengestalt auf der Klippe empor, vor ihr nichts als die leere, weite Wasserwüste. Ein Schattenbild nur, ohne den Reiz der Farbe, ohne die Abtönungen des Hell und Dunkel. Der Kontur allein muß alles das ersetzen; daß er es vermag, zeigt diese rührende Gestalt in ihrer schlichten Anmut und stillen Größe. Ohne Szenerie und Beiwerk ist das stimmungsvollste Bild geschaffen. Es ist die Iphigenie Goethes.

Wir finden sie wieder auf dem zweiten Blatte, in trauerndes Sinnen versunken, unter den Wipfeln des heiligen Haines. Hier zeigt sich eine neue Eigenart der Künstlerin, durch Pflanzen und Baumwerk die Stimmung, die über den Gestalten liegt, harmonisch zu verstärken. Sie begnügt sich nicht mit dem Zierrat verschlungener Arabesken, wie sie sonst wohl Silhouetten umranken, sondern sie stellt ihre Figuren mitten in eine lebendige Pflanzenwelt hinein, die sich sinn-

reich dem Gedankengehalte des Bildes anpaßt. In unerschöpflicher Formenfülle wird dadurch reiche Abwechslung erzielt, so daß das Auge des Beschauers nicht ermüdet. Und mit welcher Kunstfertigkeit und Sorgfalt ist dieses Laubwerk behandelt! Wenn man bedenkt, daß die Silhouetten Marie Rehseners nicht wie die meisten Konewkas gezeichnet, sondern in allen ihren Teilen mit der Stickscheere ausgeschnitten sind, so wird man auch dem Fleiß der gewandten Hände seine Anerkennung nicht versagen, die das Wunderwerk dieser zierlichen Filigranarbeit vollbrachten.

Aus einem andern Gesichtspunkte ist das dritte Blatt, die Schlußszene des Schauspiels ausgewählt. Es soll die Art veranschaulichen, in der die Künstlerin ganze Szenen mit mehreren Figuren perspektivisch zu gruppieren unternimmt. Für die Silhouette ist dies eine bedeutungsvolle Neuerung, da sie sich bisher auf die Darstellung von Einzelfiguren oder von reliefartig nebeneinander geordneten Gestalten zu beschränken pflegte. Will man diesen Fortschritt in seinem ganzen Umfange würdigen, so genügt allerdings das Einzelblatt nicht, wie überhaupt die hier gewählten, aus dem Ganzen herausgerissenen Proben nur eine Andeutung dessen zu geben imstande sind, was der Silhouettenzyklus der Iphigenie dem Beschauer bietet. Denn die Blätter bilden ein geschlossenes Ganzes von bestimmt begrenztem geistigen Inhalt. Man kann keins davon hinwegnehmen und keins hinzutun. Es sind keine beliebigen Einzelillustrationen, sondern es ist eine Nachdichtung des Goetheschen hohen Liedes reiner Menschlichkeit, die in edelster Weiblichkeit verkörpert ist. Wenn man die ganze Reihe vor Augen hat, so begreift man, daß nur ein sinniges Frauengemüt diese Nachdichtung zu schaffen vermochte. Eine Frau, herangewachsen in den Traditionen idealen Goetheschen Hellenentumes, gebildet im Verkehr mit den hervorragenden Männern jener nachgoetheschen Periode des feinempfindenden Idealismus, die mit Hermann Grimm zu Grabe getragen ist.

Es ist nicht zufällig, daß Marie Rehsener die bildliche Darstellung der Eumeniden, der Raserei Orests, der Gräuel des Tantalidengeschlechts verschmäht, in der die meisten Illustratoren der Iphigenie schwelgen. Wie Goethe alles

dies nur andeutete, so auch die Künstlerin, die sich mit ganzer Seele ihm zu eigen gegeben hat. Ihr Orest, der im Hades unter den Seinen zu wandeln glaubt, ist auch im Schmerze maßvoll und groß. Das furchtbare Geschick der Tantaliden wird in der Erzählung der Amme vorgeführt, der Iphigenie, Elektra und Orest mit den ihrem Alter entsprechenden verschiedenen Empfindungen lauschen.

Bei aller Maßhaltigkeit fehlt aber den Gestalten nicht die tragische Kraft. Der edelste Fluß der Linien, aber keine Pose. Die Künstlerin führt uns keine Bühnenhelden vor, sondern herrliche Menschengestalten, erhoben in die Sphäre reiner abgeklärter Harmonie, in die Sphäre Goethescher Dichtung.

Darum werden diese anspruchlosen Schattenbilder ein bleibender wertvoller Besitz für alle die sein, die ein echtes Kunstwerk zu würdigen wissen, auch wenn es des äußeren glänzenden Aufputzes entbehrt.

O. Heuer.

Mahler Müllers Iphigenie.

Goethe ist den jungen Genies, den Genossen aus der Zeit seines eigenen Sturmes und Dranges, ein treuer, allzeit hilfsbereiter Freund gewesen, bis sie selbst durch geniale Unarten und Selbstüberhebung die Trennung herbeiführten. Wie Klinger, Lenz und Kayser hatte auch Friedrich Müller, der Maler und Dichter, sich Goethes freundschaftlicher Fürsorge zu erfreuen gehabt. In den ersten Jahren seines römischen Aufenthaltes war ihm auf Goethes Verwendung aus Weimar bedeutende materielle Unterstützung zuteil geworden. Den Gönnern war 1781 eine Serie von Bildern zugesandt, die Zeugnis für seine malerischen Fortschritte ablegen sollten, aber arg enttäuscht hatten. Es waren bizarre Konzeptionen, zu deren Bewältigung sein Können nicht ausreichte. Durch Goethes wohlmeinende Ratschläge fühlte sich der überempfindliche Müller in seinem Künstlerstolze verletzt, und die Wege beider gingen fortan auseinander. Auch Goethes Anwesenheit in Rom brachte keine Wiederannäherung. Müller, verbittert und einsam, gewöhnte sich immer mehr, in Goethe nicht das überlegene Genie, sondern den unverdientermaßen vom Glück begünstigten, auf falschen Wegen wandelnden Rivalen zu sehen, mit dem er um die Siegespalme zu ringen berufen sei, wie im Faust so in der Iphigenie. Der Keim zu dieser Überhebung lag in Müllers reizbarer Natur, und durch die Wendung, die sein Schicksal nahm, war er zur Reife gediehen.

Müller, dem pfälzischen Landvolke entsprossen und unter ihm aufgewachsen, hatte ein feines Organ für das Empfindungsleben dieser einfachen, derben und doch gemütvollen Menschen. Das Volkslied, die alten Sagen, die noch im Volke lebendig waren, hatten es ihm angetan. Er hatte begonnen, den hier noch unerkannt liegenden Schatz echter Poesie zu heben und in seinen Dorfidyllen eine neue Gattung in unsere Literatur eingeführt. Zur Schilderung dieser schlichten, ihm von Jugend auf in Denken und Fühlen vertrauten Menschen reichte auch sein

formales Können aus. Schritt er auf dieser Bahn weiter, so konnte er ein Meister auf diesem beschränkten Gebiete werden. Aber den Zeitgenossen fehlte das Verständnis für diesen frisch aus dem Urquell hervorsprudelnden Born deutscher Bauernpoesie, sie waren gewohnt aus dem kastalischen Quell zu schöpfen. Dazu kam Müllers Übersiedelung nach Rom, die ihn vom Heimatsboden losriß, in dem seine Kraft wurzelte. Das romanische Volkstum bleibt ihm fremd, die gewaltigen Werke Michelangelos reizen ihn Großes, Absonderliches auf die Leinwand zu werfen, statt bescheidenen Schrittes in der Schule der Kunst vorwärts zu streben. Nicht anders in der Dichtung. Kühne Phantasie, hoher Flug der Gedanken ist ihm eigen, keine Aufgabe dünkt ihm zu schwer, Unerhörtes will er vollbringen, aber ihm fehlt das Zauberwort, die in wirrem Tanz ihn umkreisenden Gestalten zu bannen, die schweifenden Gedanken zu zügeln. Der höchste dichterische Wohllaut, die reine Harmonie, blieb ihm versagt. Er empfand das bitter und rang wie ein Verzweifelter nach Vervollkommnung. Die Handschriften seiner Werke zeugen davon. Immer neue Entwürfe und Pläne, immer neue Umarbeitungen einzelner Szenen und ganzer Teile, Seiten, auf denen fast jedes Wort durchstrichen ist. Die Manuskripte sind dadurch nicht nur sehr schwer lesbar geworden, sondern an manchen Stellen ist es ganz unmöglich, aus dem Wirrwarr der Korrekturen einen Text zusammenzustellen.

Mangel an Fleiß und ernstem Streben kann man dem Dichter gewiß nicht vorwerfen. Er versuchte immer wieder zu erzwingen, was sich nicht erzwingen läßt. Belehrung anzunehmen, nach bewährten Mustern sich zu richten, dazu war seine Natur zu selbständig, zu knorrig. Er setzt sich das höchste Ziel und will es auf seine Weise erreichen. In diesem so oft sieglosen Kampfe mußte die Seele des Ringenden die Beute widerstrebender Stimmungen sein; auf Stunden hochmütiger Selbstüberschätzung folgten Zeiten quälenden Zweifels und tiefer Niedergeschlagenheit.

Als Ludwig Tieck im Jahre 1805 in Rom bei ihm war, da erzählte Müller triumphierend, unter heftigen Ausfällen auf Goethe, daß auch er eine Iphigenie gedichtet habe. „Das sei ein ganz anderes Werk, da werde man erkennen,.

wie das antike Drama zu behandeln sei."[1]) Tieck hielt das für leere Renommisterei, und man mußte es bis auf die neuste Zeit dafür halten, da Müller sonst gegen niemand ein Wort von solch kühnem Unterfangen fallen gelassen hat. Erst vor einigen Jahren, als der jetzt im Frankfurter Goethemuseum verwahrte handschriftliche Nachlaß Müllers ans Licht kam, zeigte es sich, daß die Tieck gemachte Eröffnung auf Wahrheit beruhte. Die Handschrift eines Iphigeniendramas fand sich wirklich vor. Wir begreifen aber auch, warum der Dichter sie bei Lebzeiten so sorgfältig geheim gehalten hat. Das Manuskript ist zwar bis zum Abschlusse gediehen, aber durchaus nicht gleichmäßig und druckreif durchgearbeitet. Nur wenige Seiten liegen auch in Reinschrift vor. Den Korrekturen nach zu urteilen, scheint Müller auch noch in späterem Alter an der Verbesserung gearbeitet zu haben. Hat er bis zum Tode der Hoffnung nicht entsagt, das große Werk zu vollbringen, oder hat er sein Wagnis schließlich entmutigt aufgegeben? wir wissen es nicht. Gewiß ist, daß er einmal geträumt, Goethes Iphigenie übertreffen zu können, sein Schweigen scheint aber, trotz der Großsprecherei eines Augenblickes, darauf hinzudeuten, daß er in dem Drama, wie es vorliegt, die Erfüllung des Traumes nicht erblickte.

Auch wir sind daher nicht berechtigt, die unvollendete Arbeit, mit der ihr Urheber selbst vor die Öffentlichkeit zu treten sich scheute, ausschließlich der Goetheschen Dichtung gegenüberzustellen und ihren Wert oder Unwert an diesem Meisterstücke zu messen. Für uns ist das Stück eins mehr in der Reihe der Iphigeniendramen, nicht uninteressant durch die Selbständigkeit des Aufbaues, wie durch die Art, wie der Dichter dem oft behandelten Thema neue Seiten abzugewinnen sucht.

Zu einer eingehenden kritischen Würdigung aber fehlt hier der Raum, und sie bleibt wohl besser einer Ausgabe des Textes vorbehalten. Es mag hier genügen, die Inhaltsübersicht nebst einigen Proben zu geben.

Die Handschrift besteht aus 67 blos zum Teil paginierten Folioblättern. Nur vom Anfang des zweiten Aktes liegt eine Reinschrift bei, die auf einem ebenfalls beigefügten neuen

---

[1]) Rudolf Köpke, Ludwig Tieck 1855, S. 325.

Plane aufgebaut ist, von dem sie aber wieder häufig abweicht. Das meiste ist schwer lesbar, nicht allein wegen der Kleinheit der Schriftzüge, sondern auch durch die zahlreichen Durchstreichungen, die auf manchen Seiten nur einzelne Wörter verschonen, und durch die vielfachen Korrekturen, die zuweilen nur einen unausgeführten Gedanken andeuten.

Ein Personenverzeichnis ist nicht vorhanden. Im Stücke selbst erscheinen neben den überlieferten Gestalten der Iphigenie, des Orest und Pylades und des Thoas noch zwei weibliche Figuren. Arete, die alte blinde Priesterin der blutgierigen Diana, aus vornehmem taurischem Geschlecht. Durch die gottgesandte Iphigenie, die der König an ihre Stelle gesetzt, wurde sie verdrängt, und von Rachedurst erfüllt, ist sie nun deren erbitterte Feindin und die starre Vertreterin des alttaurischen harten Gesetzes. Iphigenie zur Seite steht die liebliche Delia, zuerst Philomela genannt, eine Tempeljungfrau unbekannter Herkunft, wie sich zum Schlusse herausstellt, Tochter des Königs Thoas. Sie ist von Iphigenie, ihrer mütterlichen Freundin, erzogen. Dazu kommen dann noch eine Anzahl Nebenfiguren, ein Hauptmann, ein skytischer Gesandter, Tempeljungfrauen, Boten, Wächter und Soldaten.

Läßt schon diese Vermehrung des Personalbestandes das Bestreben erkennen, die Handlung lebhafter zu gestalten, so prägt sich dies auch in dem Wechsel der Szenerie aus. Dianens Tempel und der heilige Hain sind der Schauplatz, aber in jedem Akte sehen wir einen andern Teil des Ganzen vor uns. Der erste Aufzug zeigt uns einen Säulengang des Tempels. Es ist Mitternacht. Iphigenie, die am nächsten Tage durch die Vermählung mit Thoantes, dem Sohne des Königs Thoas, auf immer der Rückkehr in die Heimat entsagen soll, sitzt, vom Mondlicht umflossen, einsam wach.

Iphigenie:

Tröstender Anblick, wallender Mond, o du der
Phoebe heiliges Licht, ach mein beklommenes
Herz verlangt bei dir du einzigs sich zu
Erleichtern; seit die göttliche hohe Diana
Voll zärtlicher Huld mich an Aulis
Ufer blinkendem Beil entzog, bereits

Über meinem gebeugten Nacken schwebend,
Ihr williges Opfer ich vom Vatter
Agamemnon selbst zum heiligen Altar
Hingeführt, sie, mich hüllend nun in Wolken
Her nach Tauris brachte in diesen Tempel,
Ihr als Priesterin zu dienen, wahrstu, bistu!
Süße Leuchterin der Nacht! beständig meine
Einzige Vertraute, du das sichtbare Siegel,
Woran ich alle meine heimliche Wünsche,
Meine Hoffnung hänge; Ach! in deinem
Anblick erneuen sich doch immer hell vor
Meiner Seel jene heilige Worte,
Jenes Versprechen süßer Rückkehr in mein
Vatterland. Damals sähete die Göttin süße
Hoffnung in mein Herz, grünend wuchs sie,
Doch die Blüthen verdorren, reifen
Nun nicht mehr zur Frucht. Alles neigt sich rückwärts
Denn welche süße Hoffnung darf mich
Länger noch weiden, da ein neuer Götter
Ausspruch nun auf immer, fern von meiner
Heimath mich in Tauris festhält. Ach! (erhebt sich) Zwar
Foder ich keine Rechnung von Euch ihr unsterblichen
Durch meine Klagen, wer vermag das? Wahrheit
Schwebt auf euren Lippen immer, ob der Sterbliche
gleich sie nicht stets versteht.

Den Monolog Iphigeniens, dessen Schluß nicht ausgearbeitet, sondern nur dem Sinne nach angedeutet ist, unterbricht Delia mit der Meldung, daß Fremde, vielleicht Räuber, in den Tempelbezirk eingedrungen seien. Orest und Pylades erscheinen bewaffnet, um das Götterbild im Dunkel der Nacht zu rauben und zu dem Schiffe zu bringen. Iphigenie tritt ihnen furchtlos entgegen und fragt, was sie herführe. Pylades entschuldigt ihr Eindringen mit Apolls Geheiß, der sie sende, ein Gelübde zu erfüllen. Orest bekennt, daß er, von den Erinnyen verfolgt, am Altar der Diana Heilung suche. Auf die Frage nach Namen und Herkunft erzählt Pylades, sie seien Brüder, Söhne des Landmannes Phaeton aus Lakedämon. Iphigenie nimmt die griechischen Fremdlinge als

Gäste der Göttin auf und will sie vor dem, jedem Fremden, der dies Ufer betritt, nach alter Sitte drohenden Opfertode schützen. Auf Pylades' Antrieb eilt Orest in das Innere des Tempels, um das Bild zu rauben, während dieser die Priesterin im Gespräche festhält. Er dankt ihr schmeichlerisch und fragt nach ihrem Namen. Sie erwidert: „Zu der Göttin Füßen versiegelt ruht er", gibt sich aber als Griechin zu erkennen. Er kann es nicht fassen, wie eine Griechin sich zu dem blutigen Opferdienst verstehen könne, und sie versichert ihn, daß sie noch niemals Blut vergossen habe, bisher sei es ihr noch immer gelungen, von Diana und dem Könige Erbarmen für die dem Opfertode Verfallenen zu erflehen. Pylades' Bemühungen, sie zu gemeinsamer Rückkehr nach Griechenland zu bewegen, werden durch Lärm im Innern des Tempels unterbrochen. Iphigenie treibt zu rascher Flucht in den heiligen Hain, wenn alles wieder ruhig sei, werde sie sie aufsuchen. Kaum hat sie sich entfernt, so stürzt Orest ohne Helm in voller Raserei aus dem Tempel. Im Augenblick, als er das Bild der Göttin ergreifen wollte, erschien ihm die gemordete Mutter, von Furien umgeben. Aus seinem Verzweiflungsausbruch erfahren wir sein furchtbares Geschick. Nur mit Mühe gelingt es dem Freunde, den Unseligen zur Flucht zu bewegen.

Die von den Fremden neu belebte Hoffnung auf Rückkehr ins Vaterland läßt Iphigenie nicht ruhen. Wie, wenn die Götter sie gesandt, mich zu erlösen? Während sie diesem Gedanken nachhängt, wird der König gemeldet. Von Wachen und Fackelträgern begleitet, tritt er auf und erzählt, daß am Abend ein fremdes Schiff bemerkt sei. Sein Sohn Thoantes sei zum Ufer geeilt, um es anzugreifen. Da noch keine Meldung des Erfolges gekommen, wolle er selbst hinab. Auf dem Wege habe er den Lärm im Tempel gehört, und die Sorge um sie, die jetzt durch die Verbindung mit Thoantes ganz seine Tochter werde, habe ihn zum Eintritt bewogen. Er wolle den ganzen Hain umstellen lassen. Die väterliche Güte des Königs erregt in Iphigeniens Brust die widerstreitenden Gefühle, die in dem Schlußmonolog des Aktes zum Ausdruck kommen. Darf sie so viel Güte mit Undank belohnen? Soll sie auf die Heimat verzichten? Sie wendet sich

in frommem Gebet an die Herrin ihres Geschicks. „Soll ich hier verweilen, so nimm, o Göttin, mir die Sehnsucht von der Seele!"

Der zweite Aufzug beginnt am nächsten Morgen mit einem Zwiegespräch der beiden Freunde, die aus dem Hain, wo sie die Nacht sich verborgen gehalten hatten, in den innern Hof des Tempels gekommen sind, um Iphigenie zu suchen. Orest fühlt seine Seele freier und beklagt nur, den Freund mit in die Gefahr verstrickt zu haben. Pylades steht ihm an edelmütiger Gesinnung nicht nach. Sie gehen ab, und Iphigenie tritt auf, um die Landsleute bangend. Sie tröstet sich mit dem Gedanken, daß sie nach Erfüllung ihres Gelübdes in der Nacht ihr Schiff glücklich erreicht haben würden. Ihr selbst ist dann freilich jede Hoffnung auf Rückkehr genommen, aber sie will alles ertragen, wenn jene nur gerettet sind. Da kommt die von ihr in alles eingeweihte Delia und meldet, daß sie den einen Fremden gesehen habe, sein Helm sei am Altar gefunden, und die blinde Arete eifere zur Verfolgung und wiegele das Volk auf; Iphigenie möge auf ihre eigne Sicherheit bedacht sein. Während diese die Gefahr beklagt, in der sich die schon gerettet Geglaubten befinden, erscheint die alte Priesterin, den Griechenhelm in der Hand, umgeben von den bewaffneten Tempeljungfrauen, die sie entsendet, die Eindringlinge zu fangen. Auf den Tempelstufen sitzend, hängt sie dann ihren Rachegedanken nach.

Pylades, der Iphigenie suchend, das blinde Mütterchen bemerkt, glaubt sich ihm anvertrauen zu dürfen und fragt, wo er die Priesterin finden könne. Arglistig erwidert Arete, diese habe sie hierher gestellt, um ihn zu ihr zu führen. Die hinzukommende Iphigenie verhindert durch ein Zeichen, daß er sich weiter verrät. Der ergrimmte Pylades will darauf die böse Alte töten, wird aber von Iphigenie daran verhindert. Da die Taurier den Tempel besetzen, soll er ihr rasch in ein Versteck folgen, wie auch Orest schon von Delia verborgen sei. Die Blinde im Hintergrunde errät den Zusammenhang, wenn sie auch die einzelnen Vorgänge nicht zu erkennen vermag.

Kaum ist Pylades in Sicherheit, so eilt Orest, von Delia gefolgt, über die Bühne; er will nicht in seinem Versteck bleiben, solange er den Freund in Gefahr weiß.

Die zurückkommende Iphigenie glaubt nun beide geborgen und erfleht Dianas Vergebung für ihr Handeln. Als dann der die Taurier führende Hauptmann sein Eindringen in den Tempel bei Iphigenie entschuldigt, tritt die Alte aus dem Hintergrunde hervor und beschuldigt die Griechin, ihre Landsleute zu beschützen.

Daraus entspinnt sich ein Wortgefecht der beiden Priesterinnen, in dem die Gegensätze scharf zum Ausdruck kommen.[2])

Iphigenie:

Dank Diana, wo du
Gütge helfend Sterblichen begegnest ist ja auch
dein Heiligtum, dein Altar, laß sie drum genesen
und die schwere Wallfahrt her zu deines Tempels
Stufen haben sie doch treulich ausgerichtet,
rechne es ihnen voll zum Heil, o Göttin, an
— doch warum so rege alles, Arete so früh auf, ich höre
oben auf und nieder schon die
Jungfraun sich in ihren Wohnungen
bewegen, die alte Priesterin Arete
Hat gewiß noch Hoffnung, ihr Sinn ist immer aufmerksam
und wach, wenn
zum Opfer was zu fangen ist, ihre Seele
haßt mich zwiefach, erst als Fremde, dann
als Opferräuberin . . . .
und ach keine Freundschaft kann ihr gallich Herz versöhnen.
Hier kommt sie mit den Jungfraun, ha, die
Nachricht hat gewiß nun ihre Hoffnung etwas abgekühlet.
(Arete tritt mit den Jungfraun auf.)

Iphigenie:

Sag Arete, Freundin, warum hast du so früh
die Jungfraun hier versammelt, ist ein Hymnus
den zum Dank der heilgen Göttin drin im Tempel du
nun anstimmst, o so nimm
mich auch an deine Seite, alle Furcht ist
nun zu End, das fremde Schiff, das Taurien so

[2]) Die nachfolgende Stelle ist der ersten Fassung entnommen, da sie in der zweiten nicht ausgearbeitet ist.

sehr in Unruh setzte, hör ich, ist bereits in der Dunklung
dieser Nacht mit der Göttin Willen
wiederum glücklich von diesem Ufer weggesegelt.

Arete:
Glücklich! ha, sie freuts, wie sie jubelt! —
Daß die Räuber sicher entronnen, bist du nun
vergnügt.

Iphigenie:
In der Götter Willen stehet alles, hats Diana doch gewollt, daß . . . .

Arete (vor sich):
Wie verhaßt mir ihre Stimme ist, meine Blindheit ist
darum lieb mir, daß ich sie nicht sehe, sie wird mir
stündlich mehr zuwider.

Iphigenie:
Kann ich denn auf keine Weise
deinen Haß versöhnen?

Arete:
O ja, wenn du schnell
dieses Tempels Schwelle hier verlässest — (vor sich) daß
Diana dich erschieße!

Iphigenie:
Freu dich, denn lange werd ich dir hier
nicht mehr beschwerlich fallen.

Arete:
Auch ein Augenblick ist mir immer noch zu
lang, geh, herrsche nur über Tauris wie
im Tempel du bis hierher geherrscht, endlich wird doch
durch Dianens Hand deine Strafe
dich finden.

Iphigenie:
Liebevoll begegnet mir die
Göttin oft in selgen Träumen, Segen schüttend
über Taurien.

Arete:

Rachefertig seh ich oft sie
mit gespanntem Bogen zürnend.

Iphigenie:

Jedem erscheint die
Göttin nach eignem Sinne.

Arete:

Ha! juble, frohlocke
Noch hastu über mich gewonnen, aber mich vertröstet in meinem
Busen eine sichre Stimme, es wird nicht immer dir gelingen . . . .

(am Rand: ich will nicht reden, will nicht sagen, was ich denke, wer weiß ob die erzürnte Göttin jetzt nicht den Mast ergreift und in die verruchten Frevler schleudert).

Iphigenie (vor sich):

O gewiß, wenn Diana deine Stimme hört . . . .

Arete:

Du hast recht die Frevler zu verteidigen,
ein besonderes Recht, es steht der Priesterin wohl an.

Iphigenie:

Jeder hat ein Recht Mitleid an Menschen auszuüben.

Arete:

Und bei Griechen findet eine Griechin wohl
Noch eine größere Pflicht.

Iphigenie:

Griechin?

Arete:

Willst du etwa dein Vatterland auch noch
verläugnen, deine griechische
Tücke wird man gar zu hell an dir gewahr, verdunkle
immer deinen Stamm, dein Haus, du magst dazu
schon gute Ursach haben —

Iphigenie:

Wie umsonst du selbst dich quälst, bedauern muß ich wahrlich dich.

Arete:

Ha, mich bedauern, ha, Landstreicherin.

Iphigenie:

Geh, dein Herz ist voller Niedrigkeit, ich fühle mich zu gut mit dir zu streiten. (ab.)

Nachdem Iphigenie dann durch Delia erfahren, daß Orest sein Versteck verlassen habe, kehrt der König vom Ufer zurück; das fremde Schiff sei fortgesegelt, und man solle jetzt das Hochzeitsfest rüsten. Eben ist Iphigenie im Begriff, dem gütigen Herrscher alles zu gestehen, als Arete mit einem Volkshaufen erscheint und vor dem Könige die Anklage gegen die ungetreue Dienerin der Göttin erhebt. Dianas Rache werde Taurien treffen, wenn es ferner die alten Bräuche vernachlässige. Das Gesetz, das jedem Fremden den Opfertod bestimme, beruhe auf der alten Weissagung, daß Dianas Bild einst durch Fremde geraubt werden würde. Das Volk verlangt tumultuarisch Bestrafung, und der König fordert Iphigenie auf, sich zu rechtfertigen. Sie schweigt und hat endlich auf des aufgebrachten Thoas Frage „Verrat" nur die Antwort: „Nein, Erbarmen". Thoas stößt sie von sich, die Volksversammlung soll sie richten.

Im Beginn des dritten Aktes, der in dem äußern Vorhof des Tempels mit dem Blicke auf den heiligen Hain spielt, hat der rasche Zorn des Königs einer milderen Auffassung Platz gemacht. Er macht sich Vorwürfe, zu hart gegen die Arme gewesen zu sein, deren Fehlen doch nur Mitleid sei; Aretes Bosheit wolle sie verderben.

In den nächsten Szenen kommt dann der verhaltene Groll der Alten gegen den Beschützer Iphigeniens zum Ausbruch. Sie verlangt Gehorsam, da sie im Namen der Gottheit spreche. Der König hält dem priesterlichen Übermut das Recht des Thrones entgegen, und als Arete ihm vorwirft, daß er sie ungerecht vom Altare vertrieben habe, da ruft er ihr

die Vorgänge bei Iphigeniens Ankunft ins Gedächtnis zurück: Die Pest, von Diana gesandt, verheerte Taurien. Aretes Gebete blieben wirkungslos. In seiner Not erflehte das geängstete Volk Hilfe von seinem Könige. Ihm erschien Diana und brachte Iphigenie ihm als ihre Priesterin. Blumen und Kränze habe diese statt Aretes blutiger Opfer der Göttin dargebracht, und der Segen des Himmels sei mit ihr und Taurien gewesen. Arete aber sei durch Dianas Strahl geblendet. Die Alte erwidert: Nein, sie habe die Schmach ihres Landes nicht sehen wollen.

Thoas läßt sodann den inzwischen gefangenen Orest hereinführen und stellt ihn Iphigenie mit der Frage gegenüber: „Kennst du ihn?" Als diese verneint, fragt er den Gefangenen, ob er die Priesterin schon früher gesehen habe. Orest faßt sie ins Auge, glaubt Klytemnestra zu sehen, die ihn hierher als Priesterin verfolge, sein Blut zu fordern. Von einem Anfall der Raserei erfaßt, fleht er, ihn vor der Fürchterlichen zu schützen, ihn zu töten, zu vernichten, nur ihr nicht preiszugeben. Thoas läßt ihn vor die Volksversammlung führen und befindet sich, nachdem er nochmals Aretes Anmaßung zurückgewiesen, mit Iphigenie allein.

Thoas: Priesterin,
wir sind jetzt allein hier, hast du mir
noch was zu sagen, sag es ohne Scheu,
aufrichtig, eh du vor das Volk gestellet
wirst. Du weißt, wie sehr ich dich liebe.

Iphigenie:
O, mein König, gütiger Vatter, ach,
mein Herz blutet.

Thoas:
Ich weiß dich treu, dich rein. Fürchte nichts.

Iphigenie:
Ach, was ist mir Furcht, mein Herz ist
mir so tief gesunken, niemals
hab ich für mich selbst gezittert, und auch jetzt nicht.
Möge über dich ein reicher Segen thauen, der dich

künftig immer glücklich macht. Wie öfters flehte still
mein Herz
hinauf zur Göttin um dein Wohl, das was ich weiter
selbst nun nicht vollenden werde, vollende
du's, o Göttin.

Thoas:
Du zerreißest mir das Herz,
nein du bleibst doch immer meine Tochter wie vorher.
Sieh, wenn das Volk
dich rein befunden, wirst du wieder bald die
Meine.

Iphigenie:
Es ist vorbei — nur zu gewisser Höhe steiget
des Menschen Hoffnung, dann sinkt sie wieder
kraftlos in die Tiefe zurück, Gram ergreift jetzt meine
Seele so über-
mächtig, zehrt mich ..... ich fühl mich stündlich
welken, fühle daß ich nicht mehr lange sein werde.
Ach, mein Herz.

Thoas:
Was sagst du? nein! diesen lang verschlossnen Gram
so laß ihn
endlich einmal frei, entdecke mir einmal doch
die Seele frei.

Iphigenie:
Sieh, es sei ganz dir aufgedeckt, ein heimlichs
Verlangen nach den Meinen zehrte langsam längst mein
Leben hin.
Jetzund heftiger als jemals, ach ich muß vergehn.

Thoas:
Und dennoch ergabst du dich gelassen
in der Göttin Willen, dich mit meinem
Sohne zu vermählen.

Iphigenie:
Ich betrog mich selbst, ach deinetwegen
Ach! ich hoffte die Göttin sollte alles

das vollenden, wie sie's selbsten angefangen und mein Herz nach ihrem Willen lenken, aber ich fühl' nun mehr als jemals, ohne Hoffnung baldiger Rückkehr bin ich nicht mehr.

Thoas:

Liebstu meinen Sohn?

Jphigenie:

Einmal hab' ich nur geliebt — den Edeln kennt Griechenland.

Thoas:

Diese griechischen Landstreicher haben dir gewiß den Kopf verrückt, das Herz nach deiner Heimat hingedreht, die falschen Verräter! Pflicht und Treue kennen sie niemals. Darum werden sie gehaßt von allen andern Völkern.

— — — — — — —

Jphigenie:

Du verkennst mein Herz, es ist nicht Griechenland was es ziehet

Thoas:

Was ist es denn?

Jphigenie:

Mein Vatterland! ach! meine Heimat.

Thoas:

Hab ich' dich denn mit Gewalt entführet?
Dich mit dem Schwert aus deiner Eltern Schaar gerissen? daß du
also bitter hier mir vorstöhnst? War es nicht die Göttin, die dich selbst mir zugeführt?

Jphigenie:

O mein Vatter, mußt auch diese meine Aufrichtigkeit dich erzürnen, o ich laß, laß dich nicht bis du mir verziehn, bei dieser gesegneten Hand, die ich jetzt mit meinen Tränen netze!

Thoas:

Welche Gewalt sie über mich hat!

Iphigenie:

Nein du Theurer
hast mit Liebe nur und Güte mich an dich
gefesselt. Sollt' ich auch zurücke kehren
In mein vätterlich Haus, dieses Herz das
Dich verehret, würde doch immer hier in Tauris bei dir
bleiben.

Iphigenie bittet dann für die Gefangenen. Der König ist auf diese ergrimmt, weil sie ihm Iphigeniens Herz rauben, er habe die Entscheidung dem Volk überlassen. Zum Schluß der Szene übergibt er ihr Orests Schwert, es im Tempel bei den andern Siegeszeichen aufzuhängen.

Iphigenie bleibt tief bekümmert zurück, sie sei zum Harm geboren, habe ihren Wohltäter so kränken müssen, hoffe aber immer noch auf sein edles Herz. So trifft sie Pylades, der zum Schiff zurückeilen will, das um die Mittagszeit wieder verabredetermaßen dem Lande zusteure, um mit Hilfe der Seinen Orest, der nur schwach bewacht werde, zu befreien. Er versucht sie zu überreden mit ihm zu gehen. Sie weist ihn zurück, die Göttin, die sie hierher gebracht, müsse sie zurückführen, aber über Achills und der Ihrigen Geschick verlangt sie noch von ihm zu hören. Die Kunde von Agamemnons Ermordung entfesselt ihren Zorn gegen die treulose Klytemnestra, sie fragt, ob sich denn kein edler Rächer gefunden habe? Pylades: „Du hast das Schwert in Deiner Hand, das ihre Brust geöffnet hat". Iphigeniens Grimm wendet sich jetzt gegen die Mörder der Mutter: Wer gab Euch das Recht? Der Akt schließt mit der völligen Lossagung von den Verruchten.

Der vierte Aufzug bringt die Erkennung, aber auch ungeahnte Verwicklungen. Wir befinden uns in der Halle des Tempels. Arete triumphiert, bald werde die Nebenbuhlerin vernichtet sein. Da wird ihr gemeldet, daß ein skythischer Gesandter erschienen sei, der nach ihr frage, sie solle ein versiegeltes Schreiben von Hippolite, des Thoas ver-

storbener Gemahlin haben. Arete bejaht dies, doch dürfe sie es nicht öffnen bevor aus der Fremde danach gefragt werde. Sie geht dem Gesandten entgegen, und Iphigenie tritt auf, ihres Hauses Fall betrauernd. Jetzt versteht sie auch, warum ihr Blick den Fremden so erschreckt hat.

Auf die Meldung der von innigem Mitleid für die Gefährdeten erfüllten Delia, daß der König nahe, zieht sie sich zurück. Thoas erhält nun durch einen Soldaten die Mitteilung, daß sein Sohn Thoantes von den Griechen gefangen sei. Thoantes lag am Ufer in einer Waldecke im Hinterhalt. Gegen Mittag näherte sich das fremde Schiff wieder dem Lande. Rasch sprangen die Taurier in die Barken, und es entspann sich ein blutiges Gefecht, während dessen der Wind die Streitenden dicht ans Ufer trieb. Da stürmt plötzlich aus dem Walde ein griechischer Held hervor, wie ein Gott anzuschauen, und fällt den Tauriern in den Rücken. Thoantes wirft sich ihm entgegen; vergebens, er wird überwältigt und ins Schiff geschleppt. Thoas ist aufs tiefste durch die Botschaft bestürzt, aber er muß sich rasch fassen, denn Arete erscheint schadenfroh höhnend mit dem Chor der Jungfrauen, gefolgt von dem skythischen Gesandten. Dieser kommt dem Befehle seiner vor kurzem gestorbenen Königin gemäß seinen König in Taurien zu holen. Der Brief in Aretes Besitz soll das Rätsel lösen. Während diese geht, das Blatt herbeizuholen, wendet sich Thoas wieder zu Iphigenie. Er hat den Gedanken der Auswechslung des Thoantes gegen Orest gefaßt. Iphigeniens Weigerung das Opfer zu vollziehen soll ihm behilflich sein, seinen Plan beim Volke durchzusetzen. Er teilt ihr mit, die Volksversammlung habe sie freigesprochen unter der Bedingung, daß sie den Gefangenen opfere. Staunen und Schrecken ergreift ihn bei der Antwort Iphigeniens: wenn die Göttin es wolle, sie sei bereit, der Grieche sei der Mörder ihrer Mutter, und ihr, der letzten ihres Hauses, komme die Rache zu!

Inzwischen ist Arete mit dem Schreiben zurückgekehrt. Aus ihm und den Mitteilungen des Gesandten ergibt sich, daß Thoantes und dessen Schwester Pilaris nicht die Kinder des Thoas und der Hippolite, sondern die der Skythenkönigin Pontamina sind. Thoas hatte vor Jahren die Skythen besiegt und ihre Königin nebst ihren Kindern gefangen genommen.

Sie und Hippolite wurden Freundinnen und als die Kinder des taurischen Königspaares auf rätselhafte Weise verschwanden, überließ die Skythenkönigin der Freundin die ihrigen. Jetzt nun soll Thoantes den erledigten Thron besteigen. Thoas ist tief bestürzt seine beiden Kinder auf einmal zu verlieren, begleitet aber den Gesandten um ihm zur Befreiung des auf dem Räuberschiffe gefangen liegenden Thronerben behilflich zu sein. Iphigenie befiehlt nun, ohne auf Delias Entsetzen und Aretes Erstaunen Rücksicht zu nehmen, den Gefangenen hereinzuführen, damit sie ihn zum Opfer weihe. Sie kämpft mit sich, alles Mitleid aus ihrem weichen Herzen zu verbannen und, als Orest hereintritt, herrscht sie ihn an: „Kennst Du dies Schwert?" Orest bejaht „Agamemnons Schwert". Der Gedanke, daß er mit des Vaters Schwert ihr die Mutter gemordet, facht ihren Zorn noch mehr an. Die Erinnerung verdüstert wieder Orests Gemüt. „Tödte mich, Klytemnestras giftiger Schatten" ruft er, und die Bilder des Vergangenen ziehen vor ihm vorüber: „Elektra, du zeigtest mir das Mordbeil, gabst mir des Vaters Schwert. O, Iphigenie, dich nahmen die Götter glücklich hinweg!" Iphigenie ist erstaunt der Schwester Namen und den ihrigen zu hören, aber der Grimm gegen den Mörder läßt sie nicht zum Nachdenken kommen. „Sonst hättet ihr sie auch ermordet" ruft sie, und das unwillkürlich sich in ihr regende Mitleid mit dem Gemütskranken unterdrückend, läßt sie ihn abführen.

Da erscheint Pylades einen Ölzweig in Händen und erklärt er sei Klytemnestras Mörder, sein sei das Schwert, er sei Orest Agamemnons Sohn. Als Iphigenie sich nun zu erkennen gibt und ihn als Bruder umarmen will, weist er sie an den wahren Orest und gesteht, er sei Pylades und jetzt gekommen um Orests Auswechselung gegen Thoantes zu erlangen. Zu seinem Schrecken erfährt er nun, daß dieser gar nicht Thoas' Sohn sei. Jetzt, wo alle Hoffnung schwindet, „wächst stärker mir der Mut. Was ist das Leben, wenn man's nicht zu großen Zwecken braucht, ein schales jämmerliches Schleppen, einer schweren Kette gleich. Das unterscheidet den edeln Mann vom trägen Tier allein, daß er, auch ohne Rücksicht auf sich selbst, zum Wohl der andern handeln kann?" In diesem Monologe wird Pylades durch

Thoas gestört, der den Fremdling mit der Frage, wer er sei, anfährt. Pylades begrüßt den König mit ehrfurchtsvoller Bescheidenheit. Auf seine Frage, was er wolle, erklärt er: ich habe nur eine Bitte. Ihr opfert die Fremden, ob mit Recht oder Unrecht habe ich nicht zu untersuchen. Ich unterwerfe mich. Ich war bereits gerettet, aber freiwillig kehre ich zurück in der Hoffnung meinen Freund gegen Thoantes auszuwechseln. Diese Hoffnung schwindet, da es nicht dein Sohn ist. Nun, bitte ich, laß mich statt Orests am Altare bluten, „freiwillig Opfer ist der Göttin lieber". Thoas preist den Vater eines solchen Sohnes glücklich, die Bitte aber könne er ihm nicht gewähren, da die Entscheidung dem Volke zustehe. Pylades bittet daher seinen Wunsch dem Volke vortragen zu dürfen. Thoas empfindet, so sehr er die Griechen haßt, tiefe Sympathie mit dem todesmutigen Jüngling:

> „Die Götter, die herab vom Himmel schaun,
> Sehn tief ins Innre unsrer Seele
> Sie wissen es, daß ichs nicht bin,
> Der dich verdammt.
> Wir schwache Menschen müssen nach
> Des Schicksals Allgewalt uns beugen."

Aber sage mir deinen Namen, wer ist dein Vater! Pylades nennt seinen Namen. Den des Vaters kenne er nicht. Der, den er bisher als Vater verehrt, habe ihm kurz vor seinem Tode gesagt, er werde seinen Vater in der Irre, „in des Orkus Rachen" finden. Nun wolle er bei Dianas Altar ihn suchen. Thoas kann den Tapfern dem drohenden Volke nicht entziehen. Er läßt ihn ungefesselt von den Wachen in die Mitte nehmen. Er will vor dem Volke für ihn sprechen.

Der Schlußakt spielt auf einem Seitenplatze des Tempels. Iphigenie ist von Ungewißheit gepeinigt, wie der Spruch der Volksversammlung das Schicksal der Gefangenen entscheiden werde. Delia bringt ihr die Nachricht, das Volk habe den von beiden, der ihr Bruder sei, freigeben wollen, aber keiner wolle es nun sein. Arete ist bestimmt, das Opfer zu vollziehen. Im Begriff sich in den Tempel zu begeben, empfängt sie die Meldung, daß das Volk beide verurteilt habe, um nicht beide freisprechen zu müssen. Iphigenie, völlig gebrochen, läßt

sich von Delia fortführen. Da naht auch schon der Opferzug mit barbarischer Musik, Orest und Pylades gefesselt in der Mitte. Der führende Hauptmann läßt Halt machen, um nachzusehen, ob im Tempel alles zu der heiligen Handlung vorbereitet sei.

Die Freunde gewinnen so Zeit zu einem Abschiedsworte. Orest klagt, daß der Tod ihm bitter sei, da er Pylades mitziehe. Er hätte doch mit der Schwester in die Heimat zurückkehren sollen. Pylades erwidert: „Schweig, laß uns ohne Zank und Hader ruhig, stark wie Männer Hand in Hand zum Orkus wallen," und auf Orests Frage: „Werd' ich die Schwester vor dem Tod noch sehen?" gibt er zur Antwort: „Ich glaubs, sie ist die Priesterin." Der Gedanke, durch ihre Hand zu fallen, hat für Orest nichts Schreckliches. „Von der lieben Schwester Hand den Stahl, die Ruhe! Siehst du, wie doch endlich hell und klar der Götter dunkle Sprüche sich erfüllen: Ruhe, selig, werde mir beim Bildnis der Diana durch die Schwester".

Der Hauptmann kehrt zurück, der Zug setzt sich wieder in Bewegung und verschwindet im Tempel.

Mit zerrissenen Kleidern, in vollster Verzweiflung stürzt Iphigenie auf die Bühne: überall treiben sie mich zurück. Ich soll ihn nicht mehr vor dem Tode sehen! Jetzt führen sie ihn zum Altare, jetzt legt sie ihm das Messer an die Kehle. Diana sende deinen Fluch! (wirft sich zur Erde). Da ertönt jubelnd Delias Stimme „Mutter, auf, frei, frei". Iphigenie kann es nicht fassen und erwidert „Ja nach dem Tod ist alles frei". Erst Delias wiederholten Versicherungen gelingt es, sie aus ihrer hoffnungslosen Verzweiflung aufzurütteln. Delia erzählt, schon habe Arete das Mordbeil erhoben gehabt, da sei ein Pfeil herab in ihre Brust gefahren und eine Stimme von oben habe gerufen „Gebt mir meine Priesterin, gebt mir ein Opfer". Iphigenie ruft „Ich komme o Göttin".

Der Hintergrund teilt sich und eröffnet den Blick in das Innerste des Tempels. Arete liegt über den Altar hingestreckt. Orest und Pylades stehen ohne Ketten neben dem Altar. Die Tempeljungfrauen sind um ihn gruppiert, weiter zurück das Volk, Thoas, Iphigenie, Delia.

Zweiter Aufzug

(Früh am Morgen. [illegible] im Tempel der Diane [illegible] in der Mitte des Hintergrundes [illegible] der Säulen Halle vor dem Eingang in den Tempel, verschiedene Stufen [illegible] hinauf [illegible] auf beyden Seiten [illegible] zu den Wohnungen der Priester und der geheiligten Jungfrauen)

Pilades.

[illegible]

Maler Müller, Iphigenie II, 1.



Diana erscheint in einer Wolke und läßt sich auf dem Altar nieder. Auf ihren Ruf „Meine Töchter, kommt zu mir“ treten Iphigenie und Delia neben das Fußgestell. Diana wendet sich nun an die Taurier mit dem Vorwurf, sie hätten ihre eigene grausame Gesinnung für den Willen der Göttin ausgegeben. Um dem ein Ende zu machen, habe sie ihnen Zeichen gegeben, Thoas habe sie die Kinder genommen, dem Volke die Pest gesendet. Hier seht ihr, wohin euere Greuel führen, Der, den die Priesterin erschlagen wollte, er ist dein Sohn. Thoas: Wo find ich meinen verlorenen Sohn, Götter wo find ich ihn? Er wendet sich zu Pylades, zu dem des Herzens Stimme ihn gezogen. Pylades erkennt die Wahrheit des Orakels „O mein edler Vatter, ja, in Orkus Rachen fand ich sicher dich. Diana führt sie zusammen „Göttern ists ein süßer Opfer, edle Wonne als das Röcheln Sterbender zu hören“. Zu Iphigenie sagt sie: „Iphigenie, dein Herz neigt sich zu Pylades, gib ihm die Hand, begleitet euren Bruder in die Heimat, dann kehrt wieder her dies Land zu segnen.“ Dann weist sie auf Delia: „Nimm hin guter König deine Tochter, rein habe ich sie mir zur Priesterin erzogen, hier an dem Altar.“ (Zu den Jungfrauen gewendet:) „Sanftmut und Milde sollen nun die Kränze winden.“ Sie schließt mit den an Orest gerichteten Worten:

> „Leb wohl Orest, schon in dem Schiffe
> Steht mein Bildnis, führs zu meinem Lande hin
> nach Delos.
> Eile, schon erfüllt der Wind die Segel,
> Taurien werd künftig selber ich beschützen.“

Der in der Wolke entschwebenden Göttin folgen die Dankrufe der Beglückten.

Dies ist in großen Zügen der Gang der Handlung, wie er sich mit Berücksichtigung der späteren Überarbeitungen einzelner Teile ergiebt. Aus der Verschiedenheit der Handschrift darf man schließen, daß das Stück nicht in einem Wurfe entstanden ist. Zwischen dem zweiten und dritten Akte scheint eine längere Pause zu liegen, nach der auch erst die meisten Änderungen in den beiden ersten Aufzügen vorgenommen worden sind. Müllers Schrift nämlich, zwar immer klein und

gedrängt, zeigt doch in früheren Jahren einen gewissen sichern Schwung, während in späterer Zeit die Schriftzüge immer kritzlicher, man möchte sagen verbitterter werden. Das beigefügte Facsimile der ersten Seite des zweiten Aufzugs der ursprünglichen Fassung mag das veranschaulichen.

Vom dritten Akte an verschwindet die jüngere Schrift, in der die ersten beiden Akte ursprünglich geschrieben waren, völlig. Mag dieser Teil daher auch später ausgeführt sein, so muß der Plan des Ganzen doch im wesentlichen von vornherein festgestanden haben, da er einheitlich durchgeführt ist.

Aus dem Berichte über die obenerwähnte Unterredung, in der Müller über seine Iphigenie sich äußerte, läßt sich soviel entnehmen, daß er die bestimmte Absicht hegte, an einem Muster zu zeigen, wie das antike Drama nach seiner Auffassung für die moderne Bühne fruchtbar zu behandeln sei. Denn ein Bühnenstück wollte er schaffen, kein Buchdrama, wie bei seiner ersten Behandlung eines antiken Stoffes in dem 1778 bei Schwan in Mannheim erschienenen „lyrischen Drama Niobe“.

Auf der Bühne war bis dahin die griechische Tragödie in dem Gewande heimisch, das ihr die französischen Klassizisten gegeben hatten. Der Sagenkreis des Tantalidengeschlechts war mit Vorliebe behandelt worden. Gotters „Orest und Elektra“ und „Merope“ vor allen vertraten diese Richtung mit Glück auf dem deutschen Theater. Euripides' „Iphigenie auf Tauris“ hatte in La Granges „Oreste et Pilade“ (1699) eine mit vielem Beifall aufgenommene Bearbeitung gefunden, auch Racine hatte sich mit dem Stoffe befaßt, aber nur der Plan des ersten Aktes seiner „Iphigénie en Tauride“ liegt vor.

Müller hat diese und andere Vorgänger gekannt, und er hat ihnen Züge entnommen, die ihm brauchbar erschienen. Euripides bildet ihm die Grundlage, von der er nie ohne bestimmten Grund abweicht. Während z. B. die Franzosen und Goethe Orest und Pylades bereits gefangen einführen und bei der Lösung des Knotens göttliche Hilfe verschmähen, läßt Müller wie Euripides die Freunde bewaffnet erscheinen, um das Bild zu rauben und hält auch an dem deus ex machina der griechischen Tragödie fest.

La Grange sind vor allem zwei Züge entnommen. In der sechsten Szene des dritten Aktes erzählt Orest, noch unerkannt, auf Iphigeniens Frage das furchtbare Ende Agamemnons.

Dann heißt es (Akt 3 Szene 6):

Iphigenie:

Funestes châtimens des crimes d'une mere!
Femme, oses-tu joüir du Soleil qui t'éclaire!

Oreste:

Un bras déterminé, par la rage conduit,
A plongé la coupable en l'éternelle nuit.

Iphigenie:

O crime! qui surpasse encor le crime même,
Souverains protecteurs du sacré Diademe,
A-t-on pû le soüiller? l'avez-vous approuvé?

Oreste:

Non. Mais le châtiment vous en est reservé.
Vous voyez devant vous le criminel.

Iphigenie:

. . . Impie,
As-tu pû, sans fremir, attenter à sa vie?
Diffamé par un meurtre horrible à reciter?
Apres l'avoir commis oses-tu t'en vanter
Sensible à ton abord, je pleurois ta disgrace;
Je loüois dans mon coeur ta genereuse audace,
Je plaignois la rigueur qui t'alloit accabler:
Ce n'estoit qu'à regret que j'allois t'immoler:
Mais l'horrible forfait avoüe par ta bouche,
Cruel, va dissiper la pitié qui me touche
Avec des yeux vengeurs sur tes crimes ouverts,
Je vais d'un monstre affreux délivrer l'Univers.
Avant la fin du jour ton ame détestable,
Verra dans les Enfers son Juge épouvantable.

Müller hat hierher den Gedanken entlehnt, daß Iphigenie in den Fremdlingen die Mörder ihrer Mutter erkennt und in ihrem Zorn bereit ist sie zu opfern. Aber er hat ihn weit lebendiger gestaltet. Die Tochter trägt ohne es zu

wissen des Vaters Schwert in der Hand, durch das die Mutter fiel, und ihr Abscheu gegen die Mörder wirkt um so unmittelbarer.

Bei La Grange macht ihre Sinnesänderung keinen tieferen Eindruck, da seine Iphigenie, wie die Racines, seit Jahren gewohnt war mitleidslos die Opfer am Altare hinzuschlachten. Warum soll sie, die so viele Griechen mit eigner Hand getödet hat, gerade diese verschonen?

Die Iphigenie der Franzosen ist noch grausamer als die des Euripides, der sie kein Blut vergießen, sondern nur die Opferweihen an den der Göttin Verfallenen vollziehen läßt.

Anders unser Dichter. Bei ihm ist Iphigenie, ähnlich wie bei Goethe, die fein empfindende Hellenin, voll sanfter edler Weiblichkeit, Blumen und Kränze sind ihre Opfer, durch die sie bisher Dianas Altar von Blute rein gehalten hat. Aber sie ist aus Tantalus Geschlecht, das wilde Blut der Atriden rollt in ihren Adern, und die Pflicht der Blutrache, die sie, die letzte ihres Stammes, ruft, erstickt jede sanftere Regung. Hier wirkt der Umschwung mit erschütternder Tragik.

Eine zweite unverkennbare Anlehnung an La Grange liegt in der Art, wie der edelmütige Wettstreit der beiden Freunde sich gestaltet. In der französischen Tragödie will der Tyrann Thoas den Orest, von dem ihm dem Orakel nach Verderben droht, töten. Da jeder von beiden Orest sein will, verurteilt er beide. Bei Müller haben sie ein gleiches Schicksal, weil keiner der freigesprochene Bruder Iphigeniens sein will.

Auch die Figur der Delia, der Vertrauten der Heldin, ist der Cyane des La Grange verwandt. Aber sie ist viel individueller herausgearbeitet und steht zu ihrer mütterlichen Freundin in viel innigerem Verhältnis, als die schablonenhafte confidente.

In Racines Entwurfe ist der Kronprinz von Taurien, Thoas Sohn, zum großen Verdruß des Königs in die griechische Priesterin verliebt. Hat Müller den Gedanken der bevorstehenden Heirat des Thoantes und Iphigeniens vielleicht auch von hier entnommen, so hat er ihn doch in so ganz anderer Weise verwendet, daß von einer Entlehnung kaum die Rede sein kann.

Guillards Libretto zu Glucks beliebter Oper, das sich auf Euripides mit Benutzung einiger Motive La Touches aufbaut, war ihm vielleicht aus Alxingers Übersetzung bekannt. Einen leisen Anklang könnte man höchstens in der Schlußszene, der Erscheinung der Diana finden. La Touches Iphigénie en Tauride (1758) scheint ohne Einfluß auf die Gestaltung des Stoffes geblieben zu sein. Das Motiv der Kinderverwechselung teilt Müller mit von Derschaus „Orest und Pilades oder das Denkmal der Freundschaft" (1756). Aus Elias Schlegels Orest und Pylades (1742) kann höchstens Iphigeniens Liebe zu Achill entnommen sein, wenn sie nicht direkt aus der Antike stammt.

Übereinstimmung mit der Iphigenie Goethes scheint Müller absichtlich nach Möglichkeit vermieden zu haben. In der Auffassung der Heldin muß sie hervortreten. Eine mit Blut befleckte Iphigenie war im Zeitalter der Humanität nicht mehr denkbar. Aber sie hat hier doch einen herberen Zug, in ihrer strengen Aufrichtigkeit, der bedingungslosen Unterwerfung unter den Willen der Göttin und dem Aufbrausen.

Die Heilung Orests, die bei Goethe im Mittelpunkt der Handlung steht, tritt bei Müller weit mehr zurück. Orest soll nach Apolls Orakelspruch beim Altar der Diana durch die Schwester Ruhe finden. Als er sich ihm zum ersten Male naht, um das Götterbild zu rauben, ist die Wirkung die entgegengesetzte. Als er aber dann im Heiligtum die bittere Todesnot erduldet, da ist seine Schuld gesühnt, und die huldvollen Worte der Göttin schließen seine Erlösung ein. Sie wird ihm also durch die Schwester Apolls, nicht durch die eigene Schwester zuteil, wie er sich in der Erwartung durch Iphigeniens Hand zu fallen, den Spruch auslegte. Der Goethesche Doppelsinn des Orakels ist also hier benutzt, aber die entgegengesetzte Deutung als die richtige genommen.

Mag eine genauere Untersuchung auch noch hie und da einzelne Anklänge an bereits Vorhandenes aufdecken, so bleibt doch, in anbetracht dessen, daß die Grundzüge der Fabel ein für allemal gegeben waren, noch genug Eigengut des Dichters übrig.

Er hatte keine Nachahmung, sondern eine Umformung der antiken Tragödie beabsichtigt. Demgemäß emanzipiert er

sich völlig von den traditionellen Forderungen der antiken Bühne. Der Chor, die Dreizahl der Schauspieler, die strenge Einheit des Orts wie der Zeit werden fallen gelassen. In der französischen Tragödie war dies zum Teil auch bereits geschehen, aber eine weite Kluft trennt, trotz einzelner Entlehnungen, Müllers Drama von diesem steifen, auf Stelzen schreitenden Klassizismus. Es ist, wie der Dichter selbst, ein echtes Kind der Genieperiode. Hier liegt auch wohl der unausgesprochene innere Gegensatz begründet, der Müller von Goethe trennte. Goethe schritt auf seiner Bahn in immer neuen Wandlungen vorwärts. Er mußte dem Romantiker der Genieperiode, der immer so sehr derselbe blieb, daß die zweite romantische Epoche ihn als den ihren begrüßen konnte, wie ein Abtrünniger erscheinen. In dem Sänger der Iphigenie vermochte er den einst so bewunderten Autor des Götz nicht wieder zu erkennen. Diese leidenschaftslose Schönheit der stillen Seele lag ihm als Maler wie als Dichter zu fern.

Seine Iphigenie sollte vor allem Leben, Handlung, heftig pulsierende Leidenschaft in Haß und Liebe, rasche energische Bewegung, scharfe Kontrastwirkungen haben. Alles das hatte man doch einst von dem göttlichen Shakespeare gelernt. Des großen Briten Geist mit der Antike zu vermählen, das erschien ihm als die zu lösende Aufgabe.

Er hat es nach seiner Weise versucht. In der Überfülle der Handlung, den kurzen, sich rasch ablösenden Szenen, dem jähen Wechsel zwischen Furcht und Hoffnung glaubt er die dramatische Kraft darzutun.

Auch die Form sollte dem entsprechen. Man würde Müller Unrecht tun, wollte man seinen poetischen Dialog mit dem Maßstab regelmäßiger Verse messen. Ihm schwebt ein ganz anderes Ideal des dramatischen Ausdrucks vor: der freie Rythmus, eine Art dichterisch gehobener Prosa. In seinen Gedichten ist ihm mancher gute Vers gelungen. Aber im Epos und Drama sträubte er sich, wie alle seine Jugendgenossen, gegen die Fessel der gebundenen Rede. Wie Klinger und Lenz erschien ihm hier das ungebundene Wort der naturgemäßeste Ausdruck des Gefühls. In seiner Iphigenie versuchte er wie in seiner Niobe ihm rythmischen Schwung zu verleihen. Hatte doch der junge Goethe so Herrliches im

freien Rythmus geschaffen. Das gelingt nun Müller freilich nicht. Ihm fehlte das feine musikalische Ohr, um die leisen Schwingungen der Töne, auch ohne die Hilfe des Verses, zu erfassen und wiederklingen zu lassen. Ob die fehlende Durcharbeitung daran viel gebessert haben würde?

Wenn daher Müllers Iphigenie auch mit Goethes wunderbarem Sange von der siegenden Gewalt reiner Menschlichkeit keinen Vergleich aushalten kann, so bedeutet sie doch einen Fortschritt gegenüber dem Pseudoklassizismus der Franzosen und ihrer deutschen Nachahmer, wie gegenüber dem poesielosen Vernunftdrama Schlegels, dem trockenen Produkte der Aufklärungszeit. Sie ist ein nicht uninteressanter Versuch einer eigenartigen Lösung des Problems, das antike Drama zu modernisieren, wie ihr Dichter, trotz aller seiner Mängel einer der interessantesten Charakterköpfe aus der Frühzeit unserer nationalen Literatur bleibt.

O. Heuer.





IV.

Jahresbericht.





Jahresbericht

über das Verwaltungsjahr 1905/1906.

Die Tätigkeit des Hochstiftes bewegte sich in dem Zeitraum, über den der **Verwaltungs-Ausschuß** hier zu berichten hat, stetig fortschreitend, in den gewohnten Bahnen.

Die Lehrtätigkeit, die nicht eine Summe von Einzelkenntnissen vermitteln, sondern in vollendeter Form die Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschung zur Anschauung bringen soll, hat auch im abgelaufenen Winter ihre Aufgabe in erfolgreichster Weise erfüllt. Dem hingebenden Eifer der Herren Dozenten, denen auch hier unser schuldiger Dank ausgesprochen sein möge, entsprach die rege Teilnahme der Hörer, die sowohl den Saal des Hochschen Konservatoriums, als auch bei dem letzten Lehrgange den des Saalbaues bis auf den letzten Platz füllten.

Eingehenderes über die Lehrgänge wie über die Tätigkeit unserer wissenschaftlichen Fachabteilungen gibt der unten folgende Bericht des Akademischen Gesamtausschusses.

Mit besonderer Freude dürfen wir die opferwillige Teilnahme begrüßen, die aus den Kreisen unserer Mitbürger wie auswärtiger Literatur- und Kunstfreunde dem vom Hochstift begründeten und gepflegten Frankfurter Goethemuseum in immer steigendem Grade entgegengebracht wird.

Durch dieses in großem Maßstabe bewiesene werktätige Interesse wurde es uns im letzten Jahre ermöglicht, die herrlichsten Schätze Goethescher Handschriften für Frankfurt und sein Dichtermuseum zu gewinnen. Die rechtzeitige Bergung

solcher Kostbarkeiten ist notwendig, damit sie der Vaterstadt Goethes, deren Pflicht und Recht es ist, sie als ein heiliges Erbe für die Nachwelt festzuhalten, nicht für immer verloren gehen, oder gar ins Ausland wandern.

Mit der wachsenden Fülle der dem Hochstift vertrauensvoll übergebenen kostbaren Güter wächst aber auch die Sorge um ihre würdige Unterbringung und Aufstellung.

Das Gebäude, das wir vor neun Jahren nicht ohne Beihilfe der Stadt dem Goethemuseum errichteten, ist längst zu eng geworden. Der Ausstellungssaal vermag nur noch einen kleinen Teil der Gegenstände zu fassen, die ihren Zweck nur dann erfüllen, wenn sie nicht in Schränken und Kasten verborgen aufbewahrt, sondern den Besuchern in entsprechender Aufstellung anschaulich gemacht werden. Interessante Gemälde müssen schon mit einem provisorischen Platz in den Nebenräumen sich begnügen, Archiv, Kunstblätterkabinet und Bibliothek sind überfüllt. Die nötigen Arbeitszimmer für die die Sammlungen benützenden Forscher aus dem In- und Auslande fehlen ganz. Die von Jahr zu Jahr stetig wachsende Menge der Besucher füllt den kleinen Ausstellungssaal in den Hauptbesuchszeiten derart, daß in dem Gedränge ein ruhiges und eingehendes Betrachten kaum möglich ist.

Allen diesen sich immer drückender geltend machenden Übelständen ist nur durch eine ausreichende Vergrößerung des Museumsgebäudes abzuhelfen. Dem Hochstift selbst fehlen hierfür die Mittel. Bei dem jetzigen Stande seines Vermögens und seiner Einnahmen ist es ihm nur bei größter Sparsamkeit möglich, die Kosten der Verwaltung und des Betriebes zu bestreiten und für die regelmäßige laufende Vermehrung jährlich etwa 7—8000 Mark aufzuwenden.

Das in seiner Art einzig dastehende Institut, das bestimmt ist, die große Periode der deutschen Literatur, deren Ausgangspunkt Frankfurt bildet, in allen ihren Verzweigungen mit Goethe als Mittelpunkt zusammenzufassen, ist nicht nur eine Angelegenheit des Hochstifts, sondern ganz Frankfurts, dem das Frankfurter Goethemuseum zur Zierde dient. Seine Weiterentwicklung ist eine Pflicht der Pietät, die Goethes Vaterstadt zu erfüllen hat und zugleich eine Sache, die im wohlverstandenen Interesse dieser Stadt liegt, die heute nicht

mehr nur auf die „Commerzien", sondern auch auf Wissenschaft und Kunst gegründet ist.

Wir dürfen nach dem Anteil, den die städtischen Behörden wie die Bürgerschaft der vom Hochstift ins Leben gerufenen und treu gepflegten Schöpfung bisher in verständnisvollster Weise entgegengebracht haben, die feste Hoffnung hegen, daß mit ihrer Unterstützung auch der weitere Ausbau und die Vollendung des Werkes gelingen wird.

Die ordentliche Hauptversammlung fand am 28. November 1905 abends 8¹/₄ Uhr im Saale des Dr. Hochschen Konservatoriums statt und war von 72 Mitgliedern besucht. Den Vorsitz führte der zweite Vorsitzende des Verwaltungsausschusses, Herr Landgerichtsdirektor von Forckenbeck.

Die Versammlung nahm von dem im Jahrbuch 1905 Seite 318 ff. gedruckt vorliegenden Berichte des Akademischen Gesamtausschusses über die Tätigkeit der Akademischen Abteilung während des Jahres 1904/1905 Kenntnis. Sodann gelangte der — ebenfalls gedruckt vorliegende — vom Akademischen Gesamtausschuß entworfene und vom Verwaltungsausschuß genehmigte Lehrplan für 1905/1906 zur Erledigung.

Für seine Durchführung war bereits von der vorjährigen Hauptversammlung der Betrag von 8000 M. bewilligt. Der gleiche Betrag wurde von der Versammlung auch für die Lehrgänge des Winters 1906/7 genehmigt.

Hierauf wurde der Rechenschaftsbericht des Pflegamts über die Rechnungsführung des abgelaufenen Geschäftsjahres nebst der Vermögensnachweisung vorgelegt, ebenso der Bericht der mit der Prüfung der Jahresrechnung von der Hauptversammlung betrauten Revisoren. Auf Grund beider Berichte wurde der Rechnungsführung die Entlastung erteilt. Insbesondere hervorgehoben sei, daß Fräulein Ranelda Kaselack dem Hochstift durch letztwillige Verfügung M. 500 zugewendet hat.

Danach wurde zur Beratung des vom Verwaltungsausschusse vorgelegten Voranschlages der Einnahmen und Ausgaben für das neue Geschäftsjahr geschritten. Derselbe wurde genehmigt.

Die satzungsgemäß vorzunehmenden Wahlen hatten folgendes Ergebnis:

1. Verwaltungsausschuß:
   a) Ordentliche Mitglieder:
      Justizrat Dr. Emil Benkard, Rechtsanwalt;
      Dr. Adalbert Hengsberger, Stadtrat;
      Dr. Wilhelm Merton, Privatier;
      Viktor Moessinger, Privatier;
      Karl v. Portatius, Major a. D.;
      Georg Seitz, Finanzrat.
   b) Ersatzmitglieder:
      Dr. Alexander Berg, Rechtsanwalt;
      Dr. Rudolf Jung, Archivdirektor;
      Walter Kunig, Amtsrichter;
      Moritz von Metzler, Bankier;
      Emil Padjera, Privatier;
      Carl Rumpf, Bildhauer.

2. Pflegamt:
   a) Ordentliche Mitglieder:
      Jaques Craz, Kaufmann;
      André Neander, Kaufmann.
   b) Ersatzmitglieder:
      Dietrich Kunze, Direktor;
      Georg Mahr, Kaufmann;
      Friedrich Römmich, Kaufmann.

   Zu Revisoren wurden ernannt:
      Max Keller, Kaufmann;
      Anton Kirchner, Kaufmann.

   Zum Stellvertreter:
      Paul Schnetter, Privatier.

In der Sitzung des Verwaltungsausschusses vom 7. Dezember 1905 fand die Einführung der neugewählten Mitglieder desselben statt.

Zum Vorsitzenden wurde Herr Erster Staatsanwalt Geh. Justizrat G. von Reden, und zum Stellvertreter Herr Landgerichtsdirektor F. von Forckenbeck gewählt.

Als Mitglieder wurden im Laufe des Jahres aufgenommen:

(Beitrag, wenn nicht besonders bemerkt, M. 8.—, bei Auswärtigen M. 6.—. Mehrbeträge werden dankend besonders verzeichnet.)

1. Frau Ferdinand Andreae.
2. Siegfried Auerbach, Kaufmann.
3. Karl Beer, Privatier.
4. Wilhelm Bender, Lehrer.
5. Frau Paula Bermann Wwe., Privatiere.
6. Freifrau von Bethmann. (M. 30.)
7. Frl. Juliette Emilie Bombal, Lehrerin.
8. Rudolf Bornhausen, Kaufmann.
9. Frau Nathalie Brach, Privatiere.
10. Marc. Canthal, Kaufmann.
11. Hugo Caspari, Dr., Assistent a. d. Rothschildschen öffentlichen Bibliothek.
12. Harry Doench, Landgerichtsrat.
13. Heinrich Eichhorn, Landgerichtsdirektor.
14. Ferdinand Eisenberg, Dr. jur., Rechtsanwalt.
15. Frau Frieda Feisenberger.
16. Gustav Fleischmann, Landgerichtsdirektor.
17. Wilhelm Frank, Apotheker.
18. Theodor Gerold, Gesangslehrer.
19. Frau Athalie Grünebaum, Privatiere.
20. Martin Gundersheim, Kaufmann.
21. Julius Hamburger, Privatier.
22. Adolf Harbers, Direktor der Providentia.
23. Franz Haymann, Dr., Assessor.
24. Wilhelm Hensell, Dr., Gymnasialdirektor, Offenbach a. M.
25. Frl. Resi Herz. (M. 10.)
26. Frau Mally Herzberg, Hanau a. M.
27. Frau Margarete Heyer.
28. Theodor Hillmer, Lehrer.
29. Richard Hoene, Landrichter.
30. Paul Hohenemser, Dr. phil., Bibliothekar.
31. Wilhelm Jandorf, Kaufmann. (M. 9.)
32. Friedrich Jaschkowitz, Regierungsrat z. D.
33. Frl. Emma Jordan.
34. Otto Kähler, Dr. phil., Oberlehrer.

35. Theodor Kaiser, Postsekretär a. D.
36. Wilhelm Kallmorgen, Dr. med., Arzt.
37. Alb. Katzenellenbogen, Dr. jur., Rechtsanwalt und Bankdirektor.
38. Heinrich Klinkott, Kaiserl. Postrat.
39. Louis Koch, Juwelier. (M. 20.)
40. Felix Konze, Dr. phil.
41. Friedrich Karl Küchler, Kaufmann.
42. Siegfried Kunz, Dr. phil., Oberlehrer.
43. Frau Bertha Lenné.
44. Ernst Lennhoff, Dr., Privatgelehrter.
45. Hermann Levy, Kaufmann.
46. Frau Landgerichtsrat Emmeline Lewino, Wwe.
47. Frl. Trude Lindheimer.
48. Frau Saire Loeb.
49. Leopold Löwenstein, Kaufmann.
50. Frl. Maria Lorey, Lehrerin.
51. Adolf Lüllwitz, Mittelschullehrer.
52. Friedrich Mauß, Privatier.
53. Frau Hedwig Mayer.
54. Herbert von Meister, Dr., Sindlingen a. M. (M. 20.)
55. Frau Adele Meyer.
56. Edward von Meyer, Dr. med., Arzt.
57. Frl. Maria Michels.
58. Frl. Sophie Moos.
59. Frl. Emma Nachmann.
60. Friedrich Neubauer, Gymnasialdirektor.
61. Maximilian Nierhaus, Oberlehrer.
62. Frl. Emma Ochs.
63. Frl. Elise Palmer, Pensionsvorsteherin.
64. Heinrich Passavant, Kaufmann.
65. Frau Rosette Pfungst.
66. Lucien Picard, Bankier.
67. Johannes Pini, Oberingenieur.
68. Oskar Pinner, Dr., Arzt.
69. Frau Emmy Pohlmann, Wwe.
70. Universitätsbibliothek Prag.
71. Karl Rehfuß, Kaufmann.
72. Adolf Reifenberg, Kaufmann.

73. Paul Reinemann, Kaufmann.
74. Max Reis, Buchdruckereibesitzer.
75. Julius Richter, Dr. phil., Oberlehrer.
76. Alfred Riese, Oberlehrer.
77. Arthur Rosenmeyer, Dr., Referendar.
78. Siegmund Rosenthal, Kaufmann.
79. Philipp Rothbarth, Dr., Rechtsanwalt.
80. Karl Emil Salomon, Kaufmann.
81. Frl. Eugenie Sartorius, Höchst a. M.
82. Ludwig Schaefer, Lehrer, Neuenhain.
83. Otto Schiff, Dr., Bibliothekar an der Rothschildschen öffentlichen Bibliothek.
84. Julius Schmedes, Dr. phil., Oberlehrer.
85. Heinrich Schmidt, Kandidat des höheren Lehramts.
86. Emanuel Schnurmann, Kaufmann.
87. Emil Schönfelder, Oberlehrer.
88. Gottfried Schüler, Kandidat des höheren Lehramts.
89. Frau Frieda Schürmann, Privatiere.
90. Karl Fr. Schulz-Euler, Verlagsbuchhändler. (M. 10.)
91. Frl. Johanna Schwarzschild.
92. Frl. Constance Schweich, Privatiere.
93. Frau Oskar Simon.
94. Max Sebastian Simon, Dr. med., Arzt.
95. Frl. B. Sondheim, Malerin.
96. Heinrich Specketer, Dr. phil., Chemiker, Griesheim a. M.
97. Gustav Stiebel, Dr. med., Arzt.
98. Frau Caesar Straus-Negbaur Wwe.
99. J. C. A. Sutor, Kaufmann. (M. 20.)
100. Hermann Voltmer, Lehrer.
101. Albert Wandesleben, Dr. jur., Gerichtsassessor.
102. Hermann Weber, Versicherungsbeamter.
103. Ludwig Weddigen, Dr. jur., Amtsrichter.
104. Frau Dr. Paula Weil.
105. Robert Weiß, Kaufmann.
106. Oskar Wenderoth, Oberlehrer.
107. Heinr. Wertheim, Kaufmann.
108. Stadt Wetzlar.
109. Justus Wisloch, Dr. jur., Referendar.
110. Frau Carl Wolff.

111. Frau Ferdinand Wolff.
112. Ernst Wüsthoff, Kaufmann.
113. Hugo Zeising, Oberlandesgerichtsrat.
114. Frl. Toni Zimmermann, Hanau.

34 Mitglieder sind ausgetreten.

13 Mitglieder wurden uns durch den Tod entrissen.

Der **Akademische Gesamtausschuß** hat über die Tätigkeit der Akademischen Abteilung wie folgt zu berichten:

Die Fachabteilungen, die in ihrer Gesamtheit die akademische Abteilung des Hochstifts bilden, wählten zu Vorsitzenden und damit zu Mitgliedern des akademischen Gesamtausschusses für 1905/06 die folgenden Herren:

Alte Sprachen: Oberlehrer Professor Dr. F. Bölte und Oberlehrer Professor Dr. H. Jungblut.

Neuere Sprachen: Professor Dr. H. Morf und Oberlehrer Professor H. Müller.

Geschichte: Oberlehrer Professor Dr. R. Schwemer und Direktor Dr. O. Liermann.

Bildkunst und Kunstwissenschaft: Professor O. Donner-von Richter und Buchhändler M. Sondheim.

Mathematik und Naturwissenschaft: Oberlehrer O. Lesser und Direktor Dr. P. Bode.

Deutsche Sprache und Literatur: Direktor Dr. K. Rehorn und Dr. R. Hering.

Jurisprudenz: Justizrat Dr. P. Neumann und Oberlandesgerichtsrat O. Creizenach.

Volkswirtschaft: Stadtrat Dr. K. Flesch und Fabrikant J. H. Epstein.

Zum Vorsitzenden des Akademischen Gesamtausschusses wurde Herr Justizrat Dr. P. Neumann, und zum stellvertretenden Vorsitzenden Herr Realgymnasialdirektor Dr. O. Liermann gewählt.

Als Mitglieder der akademischen Abteilung, und zwar in folgende Fachabteilungen wurden aufgenommen:

Dr. Ernst Bieber, Oberlehrer: Alte Sprachen.

Dr. phil. Hugo Caspari, Assistent an der Freiherrlich Karl von Rothschildschen öffentl. Bibliothek: Neuere Sprachen, deutsche Sprache und Literatur.

Dr. F. J. Curtis, Professor an der Akademie: Neuere Sprachen, deutsche Sprache und Literatur.

Dr. phil. M. Diersche, Oberlehrer: Mathematik und Naturwissenschaften.

Dr. jur. Ferdinand Eisenberg, Rechtsanwalt: Jurisprudenz.

Theodor Gerold, Gesanglehrer: Neuere Sprachen.

Dr. phil. Friedrich Gräntz, Oberlehrer: Mathematik und Naturwissenschaften, deutsche Sprache und Literatur.

Dr. O. Kähler, Oberlehrer: Geschichte, deutsche Sprache und Literatur.

Dr. phil. Felix Konze: Geschichte, deutsche Sprache und Literatur.

Friedrich Karl Küchler, Kaufmann: Neuere Sprachen.

Dr. phil. Siegfried Kunz, Oberlehrer: Neuere Sprachen Bildkunst und Kunstwissenschaft, deutsche Sprache und Literatur.

Dr. Otto Lauffer, Direktorialassistent am städt. historischen Museum: Bildkunst und Kunstwissenschaft.

Alfred Riese, Oberlehrer: Mathematik und Naturwissenschaften.

Dr. jur. Philipp Rothbarth, Rechtsanwalt: Jurisprudenz, Volkswirtschaft.

Dr. O. Schiff, Bibliothekar an der Freiherrlich Karl von Rothschildschen öffentl. Bibliothek: Geschichte, deutsche Sprache und Literatur.

Dr. phil. J. Schmedes, Oberlehrer: Alte Sprachen.

Aus den Sitzungen der einzelnen Fachabteilungen ist zu berichten:

Alte Sprachen.

In der Sektion sprachen:

Am 25. Oktober 1905 Herr Professor Dr. Cuers über:

„Die Parthenon-Skulpturen im Anschluß an die Descriptio arcis Athenarum von Pausanias."

Am 15. November und 6. Dezember 1905 Herr Professor Dr. Dragendorff über:

„Die wichtigsten Ergebnisse der Ausgrabungen in Priene und über die Entwickelung des Häuserbaus bei den Griechen.“

Am 17. Januar und 21. Februar 1906 Herr Professor Dr. Jungblut über:

„Den Begriff des Decorum in Ciceros Büchern de officiis und über den Gedankengang von Buch 1, § 100—151.

Neuere Sprachen.

In der Sektion sprachen:

Am 18. Oktober 1905 Herr Prof. Dr. Morf:

„Enfin Malherbe vint . . . (Malherbe als Kritiker und Poet).“

Am 20. Dezember 1905 Herr Gerold:

„La question des rapports entre la poésie et la musique en France sous Louis XIV. (mit musikalischen Erläuterungen).“

Am 31. Januar 1906 Herr Dr. Caspari:

„Zur Psychologie des Sprachgedächtnisses.“

Am 28. Februar 1906 Herr Gerold:

„Quelques remarques sur le refrain dans la poésie populaire (mit musikalischen Erläuterungen).“

Am 28. März 1906 Herr Panconcelli-Calzia:

„Sur la mouillure en français (mit experimental-phonetischen Demonstrationen).“

Bildkunst und Kunstwissenschaft.

Am 20. Dezember 1905 legte Herr Dr. Hülsen folgende Werke vor:

I. „Griechische Holzsarkophage aus der Zeit Alexanders des Großen“ von Prof. Dr. Karl Watzinger.

II. „Das deutsche Rathaus im Mittelalter“ von Professor Otto Stiel.

III. „Aus Anselm Feuerbachs Jugendjahren“ von Professor von Öchelhäuser.

Über den Inhalt der vorgelegten Werke gab Dr. Hülsen eingehende Mitteilungen.

In der Sitzung vom 5. Februar 1906 zeigte Herr Sondheim das Werk »il rotolo di Giosue« vor; die Erläuterung desselben ward wegen Verhinderung des Vorsitzenden auf eine spätere Sitzung verschoben.

Am 26. Februar gab Herr Sondheim die verschobenen Erläuterungen zu dem »rotolo di Giosue«, d. h. Josua-Rolle.

Deutsche Sprache und Literatur.

Am 8. November 1905 sprach Herr Oberlehrer Dr. Vilmar über das Thema:

„Welche Grundsätze sind bei der Bearbeitung eines mittelhochdeutschen Lesebuchs für höhere Schulen zu befolgen."

Am 6. Dezember 1905 sprach Herr Dr. Hering über:

„Goethe und Karl Ernst Schubarth" im Anschluß an die neuerworbenen Goethebriefe.

Geschichte.

Am 9. November 1905 sprach Herr Professor Dr. Schwemer über:

„Bismarck und Lasalle" unter Zugrundelegung der neuesten Literatur über beide Männer.

Am 25. Januar 1906 sprach Herr Dr. Cahn über:

„Zur Geschichte des Geldes in Deutschland" und gab einen Überblick über die Entwickelung des deutschen Geldwesens in Mittelalter und Neuzeit unter Demonstration von Münzen.

Am 1. März 1906 sprach Herr Dr. Lennhoff über das Thema:

„Die Landarbeiter in der Mark Brandenburg." Ein Beitrag zur Urgrargeschichte der Mark vom 16. bis zum 19. Jahrhundert.

Am 17. Mai 1906 sprach Herr Archivdirektor Dr. Jung über:

„Preußen und die Freie Stadt Frankfurt vor und während des Krieges von 1866."

Jurisprudenz.

In der Sitzung vom 26. Februar 1906 sprach Herr Rechtsanwalt Dr. Rothbarth über:

„Die mündliche Abänderung mehrjähriger Mietverträge von Grundstücken."

Mathematik und Naturwissenschaften.

Es wurden 5 Sitzungen abgehalten. Es sprachen:

Am 7. November 1905, Herr Professor Dr. C. H. Müller:
Referat über „Die süddeutsche Subtraktion". Im Anschluß daran Besichtigung der naturwissenschaftlichen Institute des Goethegymnasiums.

Am 5. Dezember 1905, Herr Oberlehrer Oskar Lesser:
„Die Reformbestrebungen auf dem Gebiete des mathematischen Unterrichts an unseren höheren Schulen."

Am 16. Januar 1906, Herr Dr. phil. Hanauer:
„Zur Theorie der Jonen."

Am 13. Februar 1906, Herr Professor G. Bender:
„Experimentalvortrag über elektrische Abstimmung" (gehalten im Wöhler-Realgymnasium).

Am 15. Mai 1906, Herr Dr. phil. Hanauer:
„Zur Bibliographie der exakten Wissenschaften."

Volkswirtschaft.

In dieser Sektion wurden folgende Vorträge gehalten:

Am 4. Oktober 1905, Herr Professor Dr. L. Pohle:
„Die Entwickelung des Verhältnisses zwischen Einkommen und Miete."

Am 1. November 1905, Herr Stadtrat Dr. C. Flesch:
„Die Fürsorge für wandernde Arbeitslose."

Am 21. Februar 1906, derselbe:
„Die Vorlage über Abänderung des Unterstützungswohnsitz-Gesetzes."

Am 4. April 1906, Herr Oberzollrevisor Moldenhauer:
„Der neue Zolltarif und seine Einwirkung auf den Handel und die Zollabfertigung."

Am 20. Juni 1906, Herr Dr. Lennhoff:

„Die Landarbeiterfrage in Vergangenheit und Gegenwart.“

Bietet das Hochstift in diesen Sitzungen der Fachabteilungen den Fachgenossen Gelegenheit zu wissenschaftlichem Gedankenaustausch, zu gegenseitiger Förderung und Belehrung, so bietet es gleichzeitig in den **Lehrgängen** allen Mitgliedern und auch weiteren gebildeten Kreisen die Möglichkeit, in angenehmer Weise einen Einblick in den Stand der Forschung und ihrer Ergebnisse auf den verschiedenen Gebieten der Geisteswissenschaften zu gewinnen. Die Lehrgänge, deren Programm der akademische Gesamtausschuß alljährlich entwirft, bilden je einen Zyklus von fünf Vorträgen, so daß die Themata mit wissenschaftlicher Gründlichkeit behandelt werden können, während in der Form künstlerische Abrundung und Vollendung als Erfordernis gilt.

Die durch Jahrzehnte bewährte dauernde Beliebtheit dieser Vorträge, die die hervorragendsten deutschen Dozenten nach Frankfurt führen, beweist am besten, daß sie einem ernsten Bildungsbedürfnis entgegenkommen und es in ihrer Eigenart befriedigen.

Im Laufe des verflossenen Winterhalbjahres wurden die folgenden Lehrgänge abgehalten:

1. Herr Professor Dr. Andreas Voigt aus Frankfurt a. M.:
   „Soziale Utopien von Plato bis zur Gegenwart.“
2. Herr Oberstleutnant z. D. Paul Pochhammer aus Berlin:
   „Dante und seine Dichtung.“
3. Herr Professor Dr. Max Förster aus Würzburg:
   „Die sozialen Strömungen in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts.“
4. Herr Professor Dr. Rudolf Kautzsch aus Darmstadt:
   „Die Kunst der Barockzeit in Deutschland.“
5. Herr Professor Dr. Eduard Schwartz aus Göttingen:
   „Probleme der antiken Ethik.“
6. Herr Professor D. Martin Rade aus Marburg:
   „Lessing als Theolog.“

7. Herr Geh. Regierungsrat Professor Dr. Erich Schmidt aus Berlin:
„Heinrich Heine."

Der letzte Lehrgang fand, wie seit einer Reihe von Jahren, im großen Saale des Saalbaues statt und füllte den etwa 2000 Plätze enthaltenden Zuhörerraum.

Den Herren Dozenten, die sich ihrer mit der Mühe oft weiter Reisen verbundenen Aufgabe mit so dankenswerter Bereitwilligkeit und glücklichstem Erfolge unterzogen, sei auch an dieser Stelle unser wärmster Dank ausgesprochen.

Goethes Geburtstag wurde wie alljährlich durch einen Festakt begangen, bei dem Herr Direktor Dr. K. Rehorn über „Goethe und der moderne Roman" sprach.

Das **Goethemuseum** hat im verflossenen Jahre eine ganz besonders reiche Vermehrung zu verzeichnen. Nach dem Tode des Herrn Alexander Meyer Cohn, des größten deutschen Autographensammlers, kam dessen großartige Sammlung, die eine ganze Reihe der für Frankfurt wertvollsten Stücke Goethes und der Seinen enthielt, zur Versteigerung. Die Gewinnung dieser Schätze war für Frankfurt eine Ehrenpflicht. Auf Anregung des Herrn Oberbürgermeisters Dr. Adickes wurde ein Garantiefonds gebildet, und es gelang auf dem Wege der Sammlung die Erwerbung im Gesamtbetrage von rund 40,000 Mark dem Frankfurter Goethemuseum zu sichern. Allen denen, die zu dem schönen Gelingen beigetragen haben, sei der wärmste Dank ausgesprochen. Die Namen der hochherzigen Spender sind:

Herr Kommerzienrat J. Andreae; Frau E. Andreae-Lemmé; Herren Stadtrat J. Bär; General-Konsul Max Baer; Kommerzienrat J. L. Beer; Kommerzienrat Eduard Beit; Bankier W. B. Bonn; Kommerzienrat Otto Braunfels; Frau Dr. Adolf von Brüning; Herren Baron Emil von Erlanger; Robert Flersheim; C. A. Fulda; Paul Fulda; Adolf Gans; Geh. Kommerzienrat Dr. Leo Gans; General-Konsul Max von Goldschmidt-Rothschild; Frau Geheimrat Sophie v. Guaita; Herren Direktor Dr. A. Gwinner in Berlin; Ch. Hallgarten; Bankier Alexander Hauck; Kommerzienrat G. Henrich; Frau Elise Horstmann; Herren Kommerzienrat Heinrich Kleyer;

Louis Koch; Baron Heinrich v. Königswarter; Karl Kotzenberg; Frau Dr. E. Lucius; Frau W. Meister; Herren Dr. Herbert v. Meister; Dr. Wilhelm Merton; Moritz von Metzler; Viktor Moesinger; Frau E. von Mumm; Herren André Neander; General-Konsul Karl von Neufville; Kommerzienrat R. von Passavant-Gontard; Chr. W. Pfeiffer-Belli; Walther vom Rath; Frau Gräfin v. Reichenbach-Lessonitz; Frau Dr. von Reinach; Herren Direktor Dr. Friedrich Rößler; Dr. Heinrich Rößler; Hektor Rößler; Frau Baronin von Rotschild; Herr B. Schuster; Frau Charlotte Speyer; Frau Georg Speyer; Herren Bankier Emil Sulzbach; Direktor O. Ullrich; Dr. Arthur Weinberg; General-Konsul C. Weinberg; Frau J. Wertheim; Herr Bankier Julius Wertheimber.

Aus dem mehr als 100 Nummern umfassenden Bestande der Schenkung kann hier nur ein kurzer Auszug gegeben werden.

An erster Stelle sei das eigenhändige Manuskript Goethes: „Zum Schäkespears Tag“ erwähnt, jene Rede des jungen Dichters, die wohl als ein Teil der „Liturgie“ der „mit großem Pompe“ im Goethehause begangenen Feier des Williamstages (14. Oktober 1771) zu betrachten ist. Goethe schenkte die Reinschrift seinem Freunde F. H. Jacobi, aus dessen Besitz sie in Maltzahns Hände ging, über Posonyi in Wien kam sie dann zu A. Meyer Cohn. In dem Frankfurter Goethemuseum hat dieser Heroldsruf des Sturmes und Dranges nun seinen rechten Platz gefunden.

Den gleichen Wandel in den Besitzern machte die Originalhandschrift zum Concerto dramatico durch, jenes für die Darmstädter Gemeinschaft der Heiligen verfaßten melodienreichen, teils deutschen, teils französischen Gedichtes.

Ein Hauptwertstück, um das der für uns schließlich siegreiche Kampf heiß entbrannte, sind die Briefe Goethes an F. H. Jacobi. 71 eigenhändige, sowie 14 von Schreiberhand geschriebene und mit Goethes Unterschrift versehene Schreiben zeigen uns das Verhältnis der beiden Freunde vom schwärmerischen Erguß der Jugendzeit beginnend, über beinahe kühle Entfremdung hinweg bis hinauf zum Verstehen und Geltenlassen an der Schwelle des Greisenalters. In einem der Jugendbriefe befindet sich von Goethes eigener Hand das Gedicht: „Wen du nicht verlässest, Genius“, die Hymne,

später „Wanderers Sturmlied“ genannt, die mit ihrem Auf- und Abwogen der Gefühle, mit den kühnen Bildern und dem sieges- und hoffnungsvollen Schlußakkorde, ganz besonders charakteristisch für den Goethe der Frankfurter Sturm- und Drangzeit ist.

Es folgen zahlreiche Briefe Goethes, seines Vaters, sowie die für Frankfurt besonders wertvolle Empfehlungskarte des Gasthauses zum Weidenhof an der Zeil, ein alter Stich, der uns das Bild des Wohnhauses von des Dichters väterlichen Großeltern aufbewahrt hat.

Der Kreis der Stürmer und Dränger, sowie der der Genossen der späteren Zeit ist in vielen Handschriften und großenteils an den Dichter selbst gerichteten Briefen vertreten.

Alles in allem können wir wohl behaupten, daß durch diesen Zuwachs zu dem bereits vorhandenen wertvollen Handschriftenbestande unser Goethemuseum mit einem Schlage in die Reihe der Literatur-Archive großen Stiles getreten ist.

Neben dieser reichlichen Ernte tritt das, was wir mit unsern eigenen bescheidenen Mitteln erwerben konnten, in den Hintergrund, doch gelang es, einige recht bemerkenswerte Ankäufe zu machen. So erwarben wir die Handschrift von Goethes Jugenddichtung: „Salomons, Königs von Israel und Juda, güldene Worte von der Ceder bis zum Issop“, und einen Brief Goethes an Hundeshagen, den Altertumsforscher aus Frankfurts Nachbarschaft, mit dem der Dichter besonders in der Zeit seines Besuches in der Heimat 1814 und 1815 lebhaft verkehrte.

Gleichfalls im Wege des Ankaufes ging eine bildliche Vergleichung der Höhen der alten und neuen Welt in unsern Besitz über, eine farbige Aquarellzeichnung auf die Alexander von Humboldt folgende eigenhändige Bemerkung geschrieben hat: »dessiné par M. Goethe d'après ma Géographie des Plantes«. Nach der Lektüre von Humboldts „Ideen zu einer Geographie der Pflanzen nebst einem Naturgemälde der Tropenländer“ im Jahre 1807 hatte Goethe das Bedürfnis, das Buch „sich und anderen völlig genießbar und nützlich zu machen“ und, um dem Gefühle der Dankbarkeit für die überaus schmeichelhafte Widmung Humboldts Aus-

druck zu geben, den damals noch nicht fertigen Plan durch einen selbstentworfenen zu ersetzen. (Goethe an Bertuch, 8. April 1813.) Eine Reproduktion dieser Zeichnung gibt ein französisches Kupfer sowie ein Tableau in Bertuchs allgemeinen geographischen Ephemeriden vom Mai 1813.

Auch die Sammlung der Goethebildnisse erfuhr eine höchst erfreuliche Vermehrung. Herrn Hermann Minjon verdanken wir eine wertvolle Handzeichnung von Kaaz, mit dem von alter Hand geschriebenen Datum 1809. Es ist dies wohl eine bisher unbekannte Studie zu dem Gemälde des Meisters, das sich in England befindet. Eine alte Tuschzeichnung, aus Meissoniers Besitz stammend, gibt uns ein Bild Goethes in französischer Auffassung mit starker Anlehnung an David d'Angers.

Ferner sei noch Herrn Dr. Payer von Thurn gedankt für die Schenkung zweier wertvoller Reproduktionen, Goethe nach Juel und Goethe nach Lips (en face 1779) darstellend.

Eine Goethestatuette (nach Rauch) schenkte Herr Prof. Vogel in Leipzig.

Ein stimmungsvolles Ölgemälde der Gerbermühle und ihrer Umgebung, mit dem besonders schönen Blick auf den Mainstrom von Burnitz' Meisterhand, wurde dem Museum von Frau Fanny May in Brüssel, durch freundliche Vermittlung von Frau Dr. Jäckel-Jordan, gestiftet.

Die Zahl der Rambergschen Originalzeichnungen wurde um drei vermehrt, die Szenen aus Goethes Götz zum Gegenstand haben. Eine Szene aus Goethes Faust, komponiert von Fanny Hensel, geb. Mendelssohn-Bartholdy, mit eigenhändigem Titelblatt, sonst von Schreiberhand geschrieben, mag als musikalische Interpretation hier Erwähnung finden. Auch Herrn Dr. von den Velden, der Goethes Stammbaum in malerischer Ausführung schenkte, sei bestens gedankt. Herr Dr. Pallmann stiftete eine Federzeichnung von Fräulein Bagge, das Goethehaus darstellend, zu dessen innerer Einrichtung ein von Fräulein Rumpf gespendetes Rokkoko-Servierbrett sowie eine alte Frankfurter Elle dankend verwendet wurde. Herr Louis Koch schenkte vier wertvolle alte eingerahmte Silhouetten, den Herzog Karl August und Prinz Konstantin, sowie die Herzoginnen Anna Amalia und Louise in ganzer Figur darstellend.

Ein eigenhändiges, „Ein Märchen" überschriebenes Manuskript der Herzogin Anna Amalia, sowie ein Stammbuch der Laurette Junot, der Stiefenkelin Schillers, mit vielen Eintragungen aus dem Weimarer Kreise seien noch besonders hervorgehoben. Herr F. Rittweger schenkte das Manuskript zu Santa Casa, jenes Goethes Jugend im Elternhaus verherrlichenden Romans von Alexander Lacy (Virginia Wunderlich).

Auch die Briefsammlung erfuhr erfreuliche Bereicherung: so kauften wir die Briefe Forsters an seinen Schwiegervater Heyne, einen Brief Tischbeins an Goethe, einen Brief Wielands an Schwan aus dem Jahre 1778, desgleichen einen Brief Maler Müllers an Schlegel. Maler Müller wurde überhaupt gut vervollständigt; es gelang, neben einigen seiner kleinen Kupfer eine größere eigenhändige Zeichnung, „Germanen vor einem Götterbilde betend", zu erwerben, die den Romantiker und seine Freude am Düsteren und Schaurigen recht deutlich charakterisieren.

Ferner erfuhr die Abteilung Theatergeschichte durch mehr als hundert bildliche Darstellungen, Kostümbilder und Porträts erfreulichen Zuwachs.

Frau Dr. Kuhlmey übergab uns verschiedene Bilder von Mitgliedern der Hessen-Homburgischen landgräflichen Familie, die Universitätsbibliothek zu Dorpat stiftete die Photographien nach den Kügelgenschen Originalgemälden von Goethe, Wieland und Herder. Ferner bot sich die günstige Gelegenheit, ein künstlerisch hervorragendes Pastellbild Chamissos, sowie eine fein ausgeführte Sepiazeichnung, Porträt von Jean Paul, beide von unbekannten Meistern, zu erwerben.

Schließlich sei noch eines testamentarischen Vermächtnisses gedacht, das uns Fräulein Elise Schmidt, die langjährige vertraute Dienerin und Pflegerin von Marie Behrend zu Frankfurt, der Braut Nikolaus Lenaus, zugewandt hat. Es besteht in einem Ölgemälde Lenaus, Kopie nach Rahl, einem Schmuck, sowie zwei Bänden Gedichte Lenaus, alles Geschenke des Dichters an seine Braut.

Der Zugang der Bibliothek des Goethemuseums war iu diesem Jahre an Nummern etwas geringer als in den vorigen, er betrug ca. 1600 Bände. Der Grund hierfür liegt in erster Linie an den stetig wachsenden Preisen, die strengstes

Haushalten mit den bescheidenen zu Gebote stehenden Mitteln und ein sehr genaues Bearbeiten und Vergleichen der einzelnen Kataloge zur Pflicht machen. Um für beides nur je ein Beispiel aufzuführen, und dabei von größern und seltenern Werken abzusehen, so fand sich unter anderm die schöne vollständige Reihe des „Taschenbuchs zum geselligen Vergnügen", die von uns seinerzeit für 50 Mark erworben worden ist, jetzt mit 240 Mark bewertet, und ein und derselbe Almanach war zu gleicher Zeit in zwei verschiedenen Katalogen mit 4 Mark und mit 125 Mark notiert. Ein zweiter Grund für das langsamere Wachsen der Bibliothek liegt auch in ihrer Reichhaltigkeit selbst, und endlich sind alle Reste, die sich etwa noch in Konvoluten aus der alten allgemeinen Bibliothek befanden, seit zwei Jahren aufgearbeitet. Die Vermehrung war in allen Teilen ziemlich gleichmäßig.

Zur Abteilung Goethe wurden vor allem eine ganze Reihe von frühen Ausgaben des Werther, auch englische und italienische, und eine dänische Übersetzung der Claudine von Villa-Bella von 1787, sowie die vollständige 1. Ausgabe von Dichtung und Wahrheit erworben.

Von den uns natürlich mit in erster Linie am Herzen liegenden Jugendgenossen Goethes aus Frankfurt, konnte erfreulicherweise Klinger so ergänzt werden, daß er der Vollständigkeit nahe gerückt ist. Neben Erstausgaben der „Zwillinge" und des „Prinz Seidenwurm" gelang es endlich den „goldenen Hahn" zu beschaffen, ja sogar ihm noch ein Exemplar der wohl einzigen französischen Übersetzung anzureihen.

Das Jahr brachte ferner eine ganze Anzahl von Neudrucken klassischer Werke in der alten Gestalt, unter denen „das römische Karneval" in jeder Beziehung die erste Stelle einnimmt; ferner solche von Brentano, der Günderode u. a.

Mehr als Kuriosität, und zwar als teure, ist Walther von Goethes Opus: „Fährmann, hol über" zu bezeichnen, dessen ganze Auflage der besorgte Verfasser 1848 hat einstampfen lassen, so daß nur drei oder vier Exemplare bekannt sind.

Von den Zeitgenossen, deren Werke eine wesentliche Vermehrung erfuhren, seien hier nur herausgegriffen: der schon sehr

reichhaltig vertretene Lavater mit seltenen holländischen und englischen Übersetzungen, Wieland, Schiller mit einem schönen Exemplar der Werke mit Porträt und Widmung seines Enkels Fritz, Chamisso; von den Romantikern, die übrigens viel zu Arbeiten benutzt wurden, Fouqué; von den Neuern: Hebbel und Grillparzer, namentlich mit ersten Drucken, Holtei u. s. w.

Vom Theater der klassischen Periode, einer Abteilung, die gleichfalls viel zu wissenschaftlichen Arbeiten Material bieten konnte, mögen hier nur Platz finden: das so seltene „Theater der Deutschen", die Griessche Calderon-Übersetzung und die für Frankfurt wichtige Marchandsche Operettensammlung.

Was die Zeitschriften anbelangt, so ist man ebenso wie bei der Abteilung „Almanache und Taschenbücher", während der Dauer der jetzigen Preise darauf angewiesen, die vorhandenen Reihen durch Gelegenheitskäufe zu ergänzen und in gleicher Hoffnung für die Zukunft auch einzelne Bände zu kaufen. Immerhin dürfte die Almanachsammlung mit weit über 1200 Nummern eine der bedeutendsten sein. Übrigens gelang es auch in den anderen Abteilungen manches lückenhafte Werk durch günstige Gelegenheit zu vervollständigen.

Die Abteilung Literaturgeschichte wuchs normal; aus der für Theatergeschichte seien hier neben vielem Neueren, zwei ältere Seltenheiten genannt: Bertrams „Allgemeine Bibliothek für Schauspieler und Schauspielliebhaber" von 1776 und A. W. Schreibers „Dramaturgische Blätter" von 1788/89, „der Frau Räthin Goethe" gewidmet.

Die Hilfsmittel vermehrten sich sowohl durch alte Werke zur Kulturgeschichte jener Zeit, wie durch neuere Bibliothekswerke, u. a. den etwa 1 000 000 biographische Notizen enthaltenden Moniteur des Dates von Oettinger. Holzmann und Bohattas Pseudonymenlexikon und derselben Verfasser leider noch unvollständiges Anonymenlexikon machten es möglich, eine ganze Reihe bereits vorhandener Werke näher zu bestimmen.

Von Musikalien sind die wichtigsten: Kompositionen zu Schillers Gedichten von Reichardt, zu Bürgers Ballade „Die Entführung" von Zumsteeg, Haendels Musik zum Dryden-

Ramlerschen „Alexanders Fest" in der Bearbeitung von Mozart.

Zu den Bilderwerken kam u. a. hinzu: ein besonders schönes Exemplar der Hogarthischen Kupfer mit Lichtenbergs Erklärungen, das für das Studium der künstlerischen Ansichten des jungen Goethe und Mercks wichtige Prachtwerk: »La Gallérie électorale de Düsseldorf« von Meckel und Pigage und einige kleinere; zu den Hilfsmitteln dieser Abteilung gehört der „Deutsche Peintre-graveur" von A. Andresen und der Katalog der Jahrhundertausstellung von 1906.

Die Faust-Bibliothek wächst naturgemäß am langsamsten, da hier fast nur noch neu erscheinende Werke zu berücksichtigen sind. Auch hier ist ein schöner Neudruck, der des Faust, von C. H. Wolfram (pseud. Marlow), 1839, zu erwähnen; auffallend sind die vielen, zum Teil prachtvoll ausgestatteten, neuen französischen Übersetzungen des Goetheschen Faust; von der des Herrn Ralph R. Schropp wurde uns neben der Liebhaberausgabe auch das Manuskript übergeben.

So ist in allen Zweigen eine erfreuliche Zunahme zu verzeichnen, begrenzt allerdings einerseits durch die enorme Preissteigerung und anderseits durch den immer empfindlicher werdenden Raummangel.

Die Benutzung der Bibliothek erfolgt in erster Linie durch die Mitglieder des Hochstiftes, sowohl im Lesezimmer als durch Entleihen. Selbstverständlich aber muß eine wissenschaftliche Spezialbibliothek wie die unsrige über die lokalen Schranken hinaus der allgemeinen wissenschaftlichen Forschung sich dienstbar machen, wenn sie anders eine Existenzberechtigung haben soll. Demgemäß wird nun seit Jahren diese Forschung seitens der Bibliotheksverwaltung in weitgehendstem Maße unterstützt. Den Gelehrten, die hier arbeiten wollen — zu unsrer Freude hat sich ihre Zahl auch in diesem Jahre wieder bedeutend vermehrt — stehen die Bücher, zum größten Teil durch Standortssignatur sofort auffindbar, zu bequemer Verfügung. Nach auswärts kommen wir durch Versendung an Private und bei wertvollen Werken an die Bibliotheken allen berechtigten Wünschen gern entgegen. Auf zahlreiche literarische Anfragen, die zum Teil eingehende Untersuchungen nötig machen, wird bereitwilligst sachgemäße Auskunft gegeben.

Anderseits wird uns aber auch fortdauernd die freundliche Unterstützung und Förderung der gelehrten Welt zu teil.

Den Direktionen der Universitätsbibliotheken, der höheren Lehranstalten, den Redaktionen literarischer Zeitschriften 2c., sowie den auf unserem Gebiete schriftstellerisch arbeitenden Fachgenossen sind wir im weitesten Umfange zu Dank verpflichtet. Da eine Bibliothek wie die unsere auf die durch den Buchhandel nicht zugänglichen, zum Teil höchst wertvollen Einzeluntersuchungen nicht verzichten kann, so werden diese Erscheinungen durch sorgfältige Durchsicht der in Frage kommenden in- und ausländischen Zeitschriften und anderer Hilfsmittel festgestellt und von den Autoren oder Herausgebern 2c. direkt erbeten. Wir können auch in diesem Jahre unserer Genugtuung darüber Ausdruck geben, daß wir nur in seltenen Fällen eine Fehlbitte getan haben. Häufig haben wir den freundlichen Einsendern recht viele Mühe gemacht, und für ihre Langmut und Geduld gebührt ihnen noch unser Dank.

Es verpflichteten uns folgende Spender durch freundliche Einsendung zu wärmstem Danke:

Die Universitätsbibliotheken zu Göttingen, Jena, Heidelberg, Königsberg i. Pr., Leipzig, Marburg, München, Münster i. W., Rostock, Straßburg i. E., Tübingen, Würzburg, Zürich.

Die Akademie zu Posen; die Stadtbibliothek zu Mainz; die internationale psycho-physische Gesellschaft in Berlin; der Altertumsverein zu Worms; das Bürgermeisteramt Franzensbad; die Direktionen der Gymnasien zu Amberg, Berlin (Humboldt-Gymnasium), Blankenburg a. H., Brünn II., Burg, Constanz, Czernowitz (I. Staatsgymnasium), Duisburg, Essen, Gotha, Gumbinnen (Friedrichschule), Hamburg (Wilhelm-Gymnasium), Homburg v. d. H., Iglau, Kaaden a. d. Eger, Klagenfurt, Kolberg, Kronstadt, Lübeck (Catharineum), Mainz, Nordhausen, Putbus (Pädagogium), Radautz, Ratibor, Schneidemühl, Schulpforta, Weimar, der Realgymnasien zu Dessau und Zwickau i. S., der Realschulen zu Bromberg, Bremen (am Doventor), Gewitsch i. M.; die Redaktionen des Daheim in Leipzig, der Monatsschrift „Deutsche Arbeit“ in München, der Deutschen Revue, der Vossischen Zeitung in Berlin, der Neuen freien Presse in Wien, der Frankfurter

Zeitung; die Schöningsche Buchhandlung in Paderborn, die Weidmannsche Buchhandlung in Berlin.

Ferner die Herren: M. Abendroth, Kommerzienrat J. Andreae, B. Auffenberg, Prof. Dr. Belouin in Caen, Gymnasial-Direktor Dr. Biese in Neuwied, Dr. Bothe, G. Diefenbach in Auerbach i. H., G. Ehrhardt (für die Sächsische Cartonnagenfabrik in Dresden), E. Epstein, Hofrat Dr. Joh. Fastenrath in Köln, E. Frensdorf in Berlin, Dr. H. Friedmann in Berlin, Pfarrer Glock in Wolfenweiler i. B., O. Goedel in Hannover, Dr. K. Grunsky in Stuttgart, Dr. Hanauer, Frl. E. Heerwart in Eisenach, Frau Prof. Dr. A. Heuer, J. M. Hirschmann in Offenbach, Dr. H. H. Houben in Berlin, Archivdirektor Dr. R. Jung, Prof. Dr. B. Kahle in Heidelberg, Dr. Kippenberg in Leipzig, E. Knickenberg, Oberlehrer Dr. Kuhl, Frau Dr. Kuhlmey, Dr. H. Maync, Hermann Minjon, Prof. Dr. H. Morsch in Berlin, C. F. Mylius, Dr. H. Pallmann in München, Dr. Payer von Thurn in Wien, Major von Portatius, Frl. Anna Püschel in Torgau, Prof. D. Rade in Marburg, F. Rittweger, Geh. Rat Dr. Erich Schmidt in Berlin, O. Schöndorffer in Berlin, Verlagsbuchhändler Schulz-Euler, Prof. Dr. B. Seuffert in Graz, W. Stauffer, Ad. Stoltze, Geh. Rat Dr. Suphan in Weimar, Steingrimur Thorsteinsson in Rykjavik, Prof. Dr. Unbescheid in Dresden, Bürgermeister Geh. Rat Dr. Varrentrapp, Sanitätsrat Dr. E. Weißer in Pößneck, Dr. Wohlfarth, M. Ziegert.





Register.

Literarischer Anzeiger.

Beilage zum Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstiftes.

1906.

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig.

Friedrich Tieck.

Ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte im Zeitalter Goethes und der Romantik

von

Edmund Hildebrandt.

Mit 17 Abbildungen auf 10 Tafeln.

1906. gr. 8°. XX und 183 S. Preis M. 8.

Verlag von Otto Elsner in Berlin.

Goethe-Briefe.

Mit Einleitungen und Erläuterungen.

Herausgegeben von **Philipp Stein.**

Vollständig in 8 Bänden erschienen.

— Jeder Band ist einzeln käuflich. —

Preis des Bandes brosch. M. 3.—, eleg. Leinenband M. 4.—,
Liebhab. Franzband M. 5.—.

Carl Ernst Poeschel, Verlagsbuchhandlung in Leipig.

Die Briefe der Frau Rath Goethe.

Gesammelt und herausgegeben von **Albert Köster.**

Leipzig 1904. Zwei Bände. 8°. XXI, 290 und 279 Seiten.
Preis geh. M. 10.—, gebunden in Halbfranz M. 14.—.

Verlag von Hermann Böhlaus Nachfolger in Weimar.

Goethes Unterhaltungen mit Friedrich Soret.

Nach dem französischen Texte, als eine bedeutend vermehrte und verbesserte Ausgabe des dritten Teiles der Eckermannschen Gespräche.

Herausgegeben von

Dr. C. A. H. Burckhardt,

Großherzogl. Sächs. Archivdirektor, Geheimem Hofrat.

Weimar 1905. 8°. XVII, 158 S. Preis M. 4.—.





